DE GRUYTER



DIE AUSSTATTUNG KLEINERER HÄUSER IN POMPEJI (INSULA IX 5)

DECOR-ENTSCHEIDUNGEN UND IHRE WIRKUNG (62–79 N. CHR.)

DECOR

DE G

Christian Beck

Die Ausstattung kleinerer Häuser in Pompeji (Insula IX 5)

Decor

Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy

---

Edited by
Annette Haug

Volume 6

Christian Beck

Die Ausstattung kleinerer Häuser in Pompeji (Insula IX 5)

Decor-Entscheidungen und ihre Wirkung (62–79 n. Chr.)

DE GRUYTER




Die Publikation wurde aus Mitteln des ERC Consolidator Grants DECOR (Nr. 681269) finanziert.

ISBN 978-3-11-100165-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-101273-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-101283-4
ISSN 2702-4989
DOI https://doi.org/10.1515/9783111012735



Library of Congress Control Number: 2022945312

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Casa dei Pigmei (IX 5,9), Nordwand. Nilotische Szene mit zwei Pygmäen, die vor einem Tempel auf einem Altar ein Opfer durchführen. © Ministerium für Kultur – Archäologischer Park von Pompeji (Immagine della copertina su concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei).
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Vorwort

Bei der vorliegenden Monografie handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich am 22.07.2021 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel eingereicht habe. Sie entstand während meiner Arbeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter für den ERC Consolidator Grant „Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy" (No. 681269), der decorative Prinzipien in Italien zwischen der späten Republik und dem Ende der frühen Kaiserzeit untersuchte und dem ich von 2017 bis 2020 angehörte. Während andere Arbeiten des Projekts die Entwicklung von decorativen Prinzipien über die gesamte Zeitspanne untersuchen oder sich auf einzelne Gattungen wie die Kleinfunde konzentrieren, liegt der Schwerpunkt des vorliegenden Buches vor allem auf der Ausstattung von Wohnhäusern aus der frühen Kaiserzeit. Die Arbeit an meiner Dissertation, welche meinen Alltag in den letzten fünf Jahren bestimmte, war dabei für mich sowohl ein Vergnügen als auch eine tägliche Herausforderung, durch die ich umfangreiche neue Erfahrungen sammeln konnte. Den zahlreichen Personen, die mich auf dieser Reise begleitet und mich auch in schwierigen Situationen unterstützt haben, möchte ich daher an dieser Stelle herzlichst danken.

Mein besonderer Dank gilt zunächst meiner Doktormutter, Frau Professor Dr. Annette Haug, die mich bereits seit Beginn meines Studiums begleitet. Ihre unermüdliche Unterstützung und ihr persönliches Engagement bei der Betreuung meiner Dissertation, die trotz der Einschränkungen durch die Coronapandemie niemals beeinträchtigt war, waren ein entscheidender Faktor beim Gelingen meiner Arbeit. Sie stand mir stets mit konstruktiven Anmerkungen zur Seite und hat durch ihre Diskussionsbereitschaft – sei es im Betreuungsgespräch oder in Kolloquien – zum beständigen Fortschritt meiner Arbeit beigetragen. Außerdem möchte ich mich herzlich bei Frau Professor Dr. Katharina Lorenz für ihren Rat und die freundliche Übernahme des Zweitgutachtens bedanken.

Ein weiterer Dank geht an meine ehemaligen Arbeitskolleg*innen und Kommiliton*innen, die einen wichtigen Beitrag dazu geleistet haben, dass ich die Promotionsphase in guter Erinnerung behalten werde. Die früheren Mitglieder des ERC Decor Simon Barker, Tobias Busen, Roberta Ferritto, Anne Kleineberg und Taylor Lauritsen werde ich immer für ihren Zuspruch, ihre Hilfsbereitschaft und die vielen Konstruktiven Vorschläge und Diskussionen in Erinnerung behalten. Ihre Anmerkungen zu meinen Texten waren von unschätzbarem Wert.

Meine ehemaligen Kommiliton*innen Adrienne Cornut, Adrian Hielscher, Nils Hempel, Kim Kittig, Hannah Renners und Julika Steglich danke ich für ihr offenes Ohr und unterhaltsame Mittags- und Kaffeepausen. An dieser Stelle möchte ich mich auch ganz herzlich bei Hannah Renners, Adrian Hielscher, Adrienne Cornut, Katja Krell und Julian Heinz, bedanken, die Teile meiner Arbeit Korrekturgelesen haben.

Mein Dank gilt außerdem dem Parco Archaeologico di Pompei für die Unterstützung vor Ort, dem Zugang zu den Häusern und der Zustimmung zur Publikation der zahlreichen Fotos. Ein ebenso großer Dank gilt dem Museo Nazionale Archaeologico di Napoli für die Druckgenehmigungen der Fotos.

Ein großer Dank gilt auch meinen Freunden Paul Bittner, Matthias Hannemann, Christoph Lange, Jens Schubert, Andreas Schwarz und Lars Seifert. Sie alle haben mich ermutigt und motiviert und waren jederzeit zur Stelle, um mich von meiner Promotion abzulenken und mich daran zu erinnern, dass es auch ein Leben außerhalb der Fachbibliothek und abseits des Schreibtisches gibt.

Mein größter Dank gilt an dieser Stelle meiner Familie, meiner Freundin Christiane Braun, meiner Mutter Ingrid und meinem verstorbenen Vater Ralph, deren Liebe und Zuspruch mir stets einen wichtigen Rückhalt gegeben haben. Meine Freundin hat nicht nur versucht, mich mit Spaziergängen, kurzen Ausflügen oder Spieleabenden aus meiner Blase zu ziehen, sondern war als Wissenschaftlerin auch stets bereit, Texte sorgfältig zu Lesen und über komplexe Fragen zu diskutieren. Gleichzeitig hat sie mich in den schwierigsten Phasen immer gestützt und ist jederzeit in die Bresche gesprungen, um mir im Alltag den Rücken freizuhalten. Ohne diesen Einsatz und ihre Geduld wäre die Arbeit nicht fertig geworden. Meiner Mutter danke ich von Herzen für die bedingungslose Unterstützung auf meinem bisherigen Lebensweg und ihren festen Glauben, dass

https://doi.org/10.1515/9783111012735-201

dieser erfolgreich sein wird. Sie hat mir immer einen sicheren Hafen geboten, in den ich mich auch während der Arbeit zurückziehen konnte. Sie und mein Vater haben zusammen die Basis gelegt, auf der meine persönliche und berufliche Entwicklung fußt – auch finanziell. Ohne meine Familie wäre dieses Buch sicher nicht zustande gekommen. Ihnen widme ich diese Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Teil I: Einleitung

Die Wohnhäuser Pompejis fesseln seit ihrer Wiederentdeckung Besucher mit ihren filigranen Mosaikböden, dem immensen Farbreichtum der Wandmalereien sowie ihren kostbaren und luxuriösen Möbeln und Kleinfunden. Im Mittelpunkt standen sowohl für Wissenschaftler*innen als auch Laien gleichermaßen lange die großen Häuser wie die Casa dei Fauno (VI 12,2), die Casa del Salustio (VI 2,4) oder die Casa del Menandro (I 10,4), in denen sich aufwendig gestaltete oder besonders hochwertige Ausstattungsensemble vollständig erhalten haben und die so scheinbar einen möglichst lückenlosen Eindruck von der Wohnkultur der Bewohner Pompejis vermitteln. Weniger Beachtung erfuhren hingegen die kleineren Häuser, die in der Regel nicht so umfangreich dokumentiert wurden. Sie weisen häufig eine weniger aufwendige Gestaltung auf und besitzen Räume, die heute über keine Decor-Elemente verfügen.

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob die fehlende Ausstattung auf eine mangelhafte Dokumentation und den andauernden Verfall seit der Ausgrabung zurückzuführen ist, oder ob die Wohnhäuser in der letzten Phase tatsächlich vollumfänglich ausgestaltet waren, wie es die großen Stadtpaläste suggerieren. Amedeo Maiuri stellte bereits in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts fest, dass die Stadt Pompeji zwischen dem Erdbeben von 62 n. Chr. und dem Vulkanausbruch von 79 n. Chr. einen Wandel erlebte[1]. Zwar lässt sich Maiuris Annahme, dass es sich bei Pompeji um eine Stadt im Niedergang handelte, heute nicht mehr bestätigen, doch ist inzwischen sicher, dass die letzte Phase mit einer Reihe von Umbauten und Transformationsprozessen einherging[2], die sich zwangsläufig auch im Decor der Häuser niedergeschlagen haben müssen[3].

Die Veränderungen der letzten Phase rücken außerdem den Umgang mit alten und den Einsatz neuer Ausstattungselemente in den Mittelpunkt. Die Bewohner Pompejis mussten Mittel und Wege finden, sowohl die öffentlichen als auch ihre privaten Gebäude wiederherzustellen und entscheiden, was komplett erneuert, was renoviert und wo sinnvoll alte um neue Elemente ergänzt werden konnten. In Folge von Unfällen und (Natur-)Katastrophen spielen solche Entscheidungsprozesse auch in unserem Alltag wieder eine stärkere Rolle. Man denke nur an die von einer internationalen Öffentlichkeit begleitete Diskussion zum Wiederaufbau der Pariser Notre Dame, die von französischen Prominenten, Geistlichen und Politikern geführt wird und in der sich Befürworter eines originalgetreuen Wiederaufbaus und Modernisierer gegenüberstehen. Obwohl man sich trotz einiger Sicherheitsbedenken und der Kritik von Umweltschützern zu einer originalgetreuen Wiederherstellung des Dachs nach den Plänen von Eugène Viollet-le-Duc entschied[4], könnte die Innenausstattung in Zukunft durch neue Elemente wie zeitgenössische Kunst oder an die Wand projizierte Bibelzitate erweitert werden[5]. Aufgrund der Bedeutung des Gebäudes wird die

1 Maiuri 1942.

2 Mit dem Zustand der Stadt beschäftigen sich unter anderem die Autoren des Sammelbands Archäologie und Seismologie. La Regione Vesuviana dal 62 al 79 D. C. Problemi Archeologici e Sismologici. Sie können anhand unterschiedlicher Kontexte darlegen, dass es in der Stadt zwischen 62 und 79 n. Chr. zahlreiche Beschädigungen gab, die zum Ziel von Reparatur- und Renovierungsarbeiten wurden (ausführlich s. u.)

3 Schefold ging davon aus, dass der vierte Stil in Pompeji erst nach dem Erdbeben in Pompeji aufgekommen sei. Die Bewohner hätten die Gelegenheit genutzt, um ihre Häuser zu renovieren. Allerdings lassen sich in Pompeji Wandmalereien vierten Stils finden, die vor 62 n. Chr. datieren (vgl. Schefold 1962, 101; s. u.)

4 Deutsche Welle, Der schwierige Wiederaufbau von Notre-Dame < https://www.dw.com/de/notre-dame-wiederaufbau/a-57178992> (03.07.2022); M. Mimram, „La restauration à l'identique de Notre-Dame est outrancière et dangereuse" <https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/08/28/marc-mimram-la-restauration-a-l-identique-de-notre-dame-est-outranciere-et-dangereuse_6050141_3232.html> (03.07.2022)

5 R. Balmer, Streit um Wiederaufbau – Notre-Dame soll kein «Disneyland» werden <https://www.srf.ch/kultur/gesellschaft-religion/streit-um-wiederaufbau-notre-dame-soll-kein-disneyland-werden> (03.07.2022); J. Hanimann, Mon dieu! Streit über Notre-Dame <https://www.sueddeutsche.de/kultur/paris-notre-dame-architektur-1.5482468> (03.07.2022)

https://doi.org/10.1515/9783111012735-001

Debatte, ob es angemessen sei, den Decor der Kathedrale zu erweitern, stark emotionalisiert geführt[6].

Weniger von einer breiten Öffentlichkeit diskutiert werden die Wiederaufbaumaßnahmen im Ahrtal. Auch hier müssen die Bewohner entscheiden, was von ihrem zerstörten Hab und Gut noch zu retten ist, was wiederaufgebaut werden kann und muss, was restauriert und was erneuert werden soll. Im Gegensatz zum Prestigeobjekt Notre Dame in Paris unterliegen die Wiederaufbau- und Restaurierungsmaßnahmen der Häuser ganz anderen organisatorischen, infrastrukturellen und vor allem finanziellen Voraussetzungen. Für die Einwohner der zerstörten Dörfer steht zuerst die Sicherung ihrer Existenz im Vordergrund, die Ausstattung ihrer Häuser ist zunächst nur Nebensache[7].

In Pompeji wird der Untersuchung solcher Veränderungen nach dem Erdbeben anhand einzelner Paradebeispiele wie der Casa del Fauno, der Casa del Menandro (I 10,4) oder der Casa dei Vettii (VI 15,1) (um nur einige zu nennen) jedoch nicht systematisch Rechnung getragen. In allen Häusern wurden einzelne Beobachtungen gemacht, die auf Renovierungen zurückzuführen sind[8]. Allerdings handelt es sich in der Regel um Maßnahmen[9], die 79 n. Chr. bereits abgeschlossen waren und die nicht immer chronologisch eingeordnet werden können.

Um sich den Umgang mit Decor in den Wohnhäusern in der letzten Phase der Stadt anzunähern, wird in der vorliegenden Monografie daher ein abweichender Ansatz verfolgt. Im Mittelpunkt steht das Zusammenspiel von Ausstattungselementen, die auf einer einzigen Insula vorkommen. Als Fallbeispiel wurde mit der Insula IX 5 ein Wohnblock gewählt, dessen Häuser mittelgroß[10]

---

6 So ist in der Presse beispielsweise die Befürchtung zu lesen, Notre Dame könnte zu einem Disney Land werden und die französische Kulturministerin soll auf einige Vorschläge mit einem scharfen „Kommt so nicht in Frage“ geantwortet haben (R. Balmer, Streit um Wiederaufbau – Notre-Dame soll kein «Disneyland» werden <https://www.srf.ch/kultur/gesellschaft-religion/streit-um-wiederaufbau-notre-dame-soll-kein-disneyland-werden> (03.07.2022); J. Hanimann, Mon dieu! Streit über Notre-Dame < https://www.sueddeutsche.de/kultur/paris-notre-dame-architektur-1.5482468> (03.07.2022))

7 N. Maurer – S. Rainer-Esderts, Angst nach der Ahrflut – Neue Fehler beim Wiederaufbau? <https://www.swr.de/report/angst-nach-der-ahrflut-neue-fehler-beim-wiederaufbau/-/id=233454/did=25470366/nid=233454/g4jql/index.html> (03.07.2022); D. Mohr – F. Röth, Noch immer ganz am Anfang <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/wiederaufbau-im-ahrtal-noch-immer-ganz-am-anfang-17797366.html> (03.07.2022).

8 In der Casa dei Vettii (VI 15,1) werden die Wandmalereien des Cubiculums (d) aufgrund stilistischer Kriterien häufig als Renovierung nach dem Beben gedeutet (vgl. Archer 1981, 387–390). In der Casa del Fauno wurde in der westlichen Ala (11) beispielsweise das Lithostroton mit einem Emblema im Zentrum nach einer Beschädigung repariert (vgl. Haug 2020, 68 f.). Außerdem renovierte man im zweiten Stil die Sockelzonen der Räume Cubiculum 17/28, Cubiculum 9/31 und der Alexander-Exedra und versah sie mit gemalten Stoffen (vgl. Haug 2020, 176; Strocka 1991, 103 f.). Im dritten Stil kommt eine Erneuerung des östlichen Atriums hinzu (vgl. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 114 Abb. 42.)

9 Eine Ausnahme stellt lediglich die Oberzone des großen Oecus in der Casa del Menandro (I 10,4) dar, der noch unbemalt war (vgl. Ling – Ling 2005, 5).

10 Die Analyse von Hausgrößen als Indikator für soziale Zugehörigkeit hat eine lange Tradition. Erste Überlegungen stellte Paul Zanker in seinem Artikel zur Villa als Vorbild späten pompejanischen Wohngeschmacks an. Für seine Einteilung in kleine, mittlere und große Häuser entwickelt er keine Kriterien (vgl. Zanker 1979, 514–518). Eine erste umfassende Analyse unternahm Andrew Wallace-Hadrill, der auf Grundlage der Fläche Wohnhäuser aus Pompeji und Herculaneum in vier Kategorien unterteilte. Den einzelnen Typen schreibt er aufgrund ihrer Größe eine bestimmte Funktion und einen sozialhierarchischen Rang zu. Demnach seien die Bauten des ersten Typus (10–45 m^2) Geschäfte oder Handwerksbetriebe, der zweite Typus (50–170 m^2) seien kleine Häuser mit einer unregelmäßigen Grundfläche, die keinen umfangreichen Decor aufwiesen. Die Häuser des dritten Typus (175–345 m^2) bezeichnet er als „typical“, also gewöhnliche pompejanische Häuser ähnlich dem griechischen Standardhaus. Der letzte Typus (350–3500 m^2) umfasse schließlich „the richest and most famous houses“ (vgl. Wallace-Hadrill 1994, 80–83); einen abweichenden Ansatz verfolgt Miko Flohr in einem Artikel zu Raumkontexten urbaner Produktion (Flohr 2017, 53–56). Anders als Wallace-Hadrill hierarchisiert er die Größe der Gebäude anhand ihrer Raumanzahl und stellt vier Kategorien (Typus 1: 1–4 Räume, Typus 2: 5–8 Räume, Typus 3: 9–14 Räume, Typus 4: 15+ Räume) auf. Seine letzte Kategorie (15+ Räume) unterteilt er erneut, um die größten Häuser weiter zu differenzieren. So seien Häuser mit weniger als 25 Räumen mittelgroß und alle übrigen groß (vgl. Flohr 2007, 133); Flohr (2017, 53–56) stellt zudem Schätzungen zur Kaufkraft

sind und viele Wandmalereien aufweisen, die in die Zeit des vierten Stils datieren und somit spät erneuert worden sein müssen. Der Blickwinkel verschiebt sich somit weg von den aufwendigen Einzelelementen und vollständigen Ensembles großer Stadtpaläste hin zur sukzessiven Aus- und Umgestaltung, kleinerer und mittelgroßer Wohnhäuser.

Fragestellung und Ausgangslage

Bei der Analyse des Decors der Insula IX 5 **(Abb. 1)** verfolgt die vorliegende Monografie zwei Ziele. Zum einen gilt es, die Entwicklung der Häuser bis zum Untergang der Stadt nachzuvollziehen und die Motive zu analysieren, die der Wahl des Decors zu Grunde lagen. Chronologisch liegt der Fokus auf der letzten Phase der Stadt zwischen 62 und 79 n. Chr. Zum anderen werden die 79 n. Chr. sichtbaren Ausstattungselemente untersucht, um herauszuarbeiten, in welcher Weise diese auf den Betrachter wirkten. Der Schwerpunkt liegt auf den Räumen, in denen die Neudecorationen sichtbar werden. Entweder, weil sie nicht vollendet werden konnten, oder weil alte und neue Decor-Elemente aufeinandertreffen. Im Zentrum der Monografie steht somit das Zusammenspiel von alten, neuen und unfertigen Elementen.

Zunächst wird die Insula IX 5 jedoch einer ausführlichen Betrachtung unterzogen, denn für die sechs Häuser und eine Bäckerei liegt – mit Ausnahme der Casa di Giasone (IX 5,18) – bislang noch keine umfängliche Untersuchung vor[11]. In einem ersten Schritt wurden die Häuser eingehend vor Ort studiert und fotografisch aufgenommen. Ergänzt wurde die Befundanalyse durch das Studium der Grabungstagebücher sowie des umfangreichen Archivmaterials in Pompeji. Als wertvollstes Zeugnis für die Rekonstruktion der Decor-Elemente stellte sich das Plastico im Archäologischen

der Einwohner Pompejis an. Zu diesem Zweck erstellte er eine Datenbank, in der er die Fläche, Räume und bauliche Ausstattung (Atrien und Peristyle) von 1151 Gebäuden, bei denen es sich bei 497 um Wohnhäuser handelt, auflistet. Auf Basis dieser Datenbank lassen sich anhand der Kriterien Hausgröße, Raumanzahl sowie der baulichen Ausstattung mit Atrium und Peristyl eine neue Hierarchisierung vornehmen, die einer besseren Vergleichbarkeit der Wohnhäuser dient. (1) Kleine Häuser mit einer Grundfläche bis zu 150 m^2 und 6–13 Räumen. Bei den kleinsten Wohneinheiten handelt es sich um 106 Häuser mit durchschnittlich 8 Räumen. Insgesamt 64 Prozent verfügen über ein zumeist kleines Atrium. Peristyle kommen nicht vor, sodass die übrigen 36 Prozent über keinen Verteilerraum verfügen. (2) Mittlere Häuser mit einer Grundfläche von 150 bis 300 m^2 und 7–18 Räumen. Zu der zweiten Gruppe gehören 149 Wohnbauten mit durchschnittlich 13 Räumen. Die Verteilung der Atrien ist mit 66,4 % nahezu gleichgeblieben. Zehn Häuser verfügen über ein Peristyl (6,7 %) und 4 Häuser besitzen ein Atrium und ein Peristyl (2,6 %). Nur 24 % besitzen keinen Verteilerraum. (3) Mittelgroße Wohnhäuser mit einer Fläche von 300–500 m^2 und 11–28 Räumen. Zur dritten Gruppe gehören 126 Häuser mit durchschnittlich 18 Räumen, von denen 84 Häuser ein Atrium besitzen (66,67 %). Die Anzahl der Häuser mit einem Peristyl statt eines Atriums ist auf 11 (8,73 %) gestiegen und 21 Häuser besitzen sowohl ein Atrium als auch ein Peristyl (16,67 %). Gleichzeitig gibt es nur 10 Häuser (7,94 %), die keinen Verteilerraum besitzen. (4) Große Wohnhäuser mit einer Fläche ab 500 m^2 und 20–61 Räumen. Zu der Gruppe gehören 114 Häuser mit durchschnittlich 32 Räumen. Alle Häuser besitzen mindestens ein Atrium und 63 (55,26 %) verfügen über Atrium und Peristyl. Zum ersten Mal sind auch Doppelatrien in insgesamt 27 Häusern (23,68 %) vorhanden und acht Häuser (7,01 %) besitzen mehr als ein Peristyl. Die großen Wohnhäuser unterscheiden sich damit vor allem im Rahmen ihrer architektonischen Elemente deutlich von den anderen drei Gruppen. Die Häuser der Insula IX 5 gehören mehrheitlich der dritten Gruppe der mittelgroßen Wohnhäuser an. Die Häuser IX 5,2 (Größe: 398,65 m^2, 23 Räume), IX 5,6.17 (Größe: 307,43 m^2, 24 Räume), die Casa dei Pigmei (IX 5,9) (Größe: 306,59 m^2, 14 Räume), IX 5,11.13 (Größe: 314,38 m^2; 22 Räume) und die Casa di Giasone (Größe: 341,3 m^2, 20 Räume) bewegen sich alle innerhalb der vorgegebenen Indikatoren. Zusätzlich verfügen sie alle über ein Atrium oder Peristyl. Lediglich zwei Bauten, die Bäckerei IX 5.4 (Größe: 163,73 m^2, 10 Räume) und das große Wohnhaus IX 5,14–16 (Größe: 669,68 m^2, 27 Räume), weichen ab. Bei der Bäckerei handelt es sich um ein wirtschaftlich genutztes Gebäude, sodass von einer Einteilung abgesehen wird. Das größte Wohnhaus der Insula IX 5,14–16 weist alle Kriterien der vierten Gruppe auf, denn neben seiner Größe und Raumanzahl besitzt es zwei Atrien und ein Peristyl. Abgesehen von IX 5,14–16 können die Häuser der Insula IX 5 und ihre Decor-Elemente somit als mittelgroß bezeichnet werden (vgl. <http://mikoflohr.org/pompeii/> (15.07.2021).

11 Die Casa di Giasone wurde von Fausto Zevi 1964 im Rahmen einer Monografie aufgearbeitet (Zevi 1964).

Abb 1: Die Grundstücke der Insula IX 5 (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)



Abb 2: Die Insula IX 5 im Korkmodell von Neapel

Nationalmuseum Neapel heraus. Es zeigt die Wände in ihrem Zustand unmittelbar im Anschluss an die Ausgrabungen und ermöglichte daher auch die Rekonstruktion heute völlig verlorener Decor-Elemente **(Abb. 2)**. Die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Befund stellte die Grundlage dar, auf denen die Ergebnisse des Buches basieren.

Vorgehen

Die Einordnung der getroffenen Decor-Entscheidungen und die Analyse der Wirkung des Zusammenspiels von älteren und neueren Decor-Elementen in der letzten Phase erfordert eine elementare Auseinandersetzung mit den umfangreichen Untersuchungen zu pompejanischen Wohnhäusern. Am Anfang der Arbeit steht daher eine methodisch ausgerichtete Forschungsgeschichte, die in drei Abschnitte unterteilt ist. Zuerst wird eine Analyse der gattungsimmanenten Decorforschung vorgenommen, darauf folgt die Auseinandersetzung mit den wenigen Arbeiten, die das Zusammenspiel von alten und neuen Decor-Elementen untersuchen[12].

Der anschließende Hauptteil ist ebenfalls in zwei Kapitel unterteilt. Der erste Abschnitt widmet sich der Bau- und Ausstattungsgeschichte der einzelnen Baukomplexe, um die Gründe für die Wahl einzelner Ausstattungsformen nachzuvollziehen. Daraufhin folgt im zweiten Teil die Analyse der Wirkung des Decors in den Häusern 79 n. Chr. mit einem Schwerpunkt auf alten, neuen und unfertigen Elementen. Im letzten Kapitel werden abschließend die Interdependenzen zwischen den Decor-Entscheidungen und der Wirkung des Decors in den Blick genommen. Der letzte Teil dient somit der Vertiefung der Ergebnisse aus dem vorangegangenen Hauptteil und beleuchtet Alt, Neu und Unfertigkeit als decorative Prinzipien näher.

12 Das Zusammenspiel von älteren und neueren Decor-Elementen wurde in der jüngeren Vergangenheit besonders von Wolfgang Ehrhardt untersucht. Seine Monografie widmet sich aber ausschließlich den Wandmalereien (vgl. Ehrhardt 2012). Zuletzt wurde Alt und Neu als ein Gestaltungsprinzip auch von Haug untersucht (vgl. Haug 2020 ; Haug 2022, 375 f.).

Teil II: Methodische Forschungsgeschichte

Die Untersuchung der decorativen Strukturen der Insula mit dem Schwerpunkt auf Alt und Neu erfordert eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Forschungsschwerpunkten, die sich in den vergangenen Jahrzenten für pompejanische Wohnhäuser etabliert haben. Zu ihnen zählen einzelne Gattungen, der Umgang mit Alt und Neu und die Analyse von Decor in seinem Wirkzusammenhang.

Zunächst rücken die unterschiedlichen Gattungen wie Wandmalereien, Pavimente, Impluvien, Skulpturen oder die Architektur der Häuser in den Blick. Für sie liegen eine Reihe separater Studien vor, in denen sowohl ihre Chronologie als auch ihre visuellen Qualitäten untersucht werden. Auf diese Weise können Erkenntnisse über die relative und absolute Chronologie der Ausstattungselemente gewonnen werden, die essenziell für die Identifizierung von alten und neuen Elementen ist.

Im Anschluss an die gattungsimmanente Decorforschung wird ein Überblick über die Untersuchungen zum Zusammenspiel von Alt und Neu gegeben. Einen Schwerpunkt bilden die Arbeiten von Wolfgang Erhardt[1], der sich vor allem mit Wandmalereien beschäftigt. Ergänzend werden jüngere Arbeiten von Haug hinzugezogen, die stärker die atmosphärische Wirkung von alten und neuen Elementen in den Blick nimmt.

Das Verständnis von decorativen Strukturen setzt jedoch voraus, die Ausstattungselemente nicht isoliert, sondern in ihrem Wirkzusammenhang zu betrachten[2]. Von besonderer Bedeutung sind die Monografie von Haug zu den Decor-Räumen pompejanischer Wohnhäuser sowie die Beiträge aus den verschiedenen Kolloquiumsbänden des ERC DECOR[3].

1. Gattungsimmanente Decorforschung

Der Fokus auf das Nebeneinander von Alt und Neu setzt voraus, dass das Material relativ- und absolutchronologisch unterschieden werden kann. Die nachfolgende Forschungsgeschichte zu einzelnen Befundgattungen konzentriert sich daher auf die chronologische Einordnung von Decor-Elementen und Architektur. Für jede einzelne Gattung wird außerdem danach gefragt, welche Konsequenzen sich aus den skizzierten Forschungsergebnissen für das Nebeneinander von Decorformen in der letzten Phase ergeben.

1.1 Der vierte Stil in der Wandmalerei Pompejis

Die formalen Eigenheiten und die Chronologie des vierten pompejanischen Stils werden seit dessen Einteilung durch August Mau kontrovers diskutiert. Dieser Umstand schlägt sich auch in der Forschungsliteratur nieder. Für die ersten drei Stile existieren eine Reihe von Monografien, in denen unterschiedliche Entwicklungsstufen aufgezeigt und diskutiert werden und die eine feinchronologische Einteilung ermöglichen[4]. Eine solche Studie fehlt für den vierten Stil bisher. Bereits Mau behandelte in seiner Abhandlung den letzten Stil verglichen mit den vorangegangenen nur kursorisch[5] und auch die bislang vorgenommenen Untersuchungen beschränken sich zumeist auf eine

1 Ehrhardt 2012.

2 Für eine Auswahl an Literatur s. Haug 2020, 45 f.

3 Haug 2020; Haug – Lauritsen 2021; Haug – Hielscher – Lauritsen 2021; Hielscher 2022; Haug 2022.

4 Eine kurze Zusammenfassung der Chronologiediskussion der ersten drei Stile zuletzt bei Haug 2020, 7 f.

5 Mau widmet dem vierten Stil, dessen Periode er als Zeit des einsetzenden Verfalls auffasst, nur einen kurzen Abschnitt. Ausführliche Überlegungen zu seiner Entstehung und Entwicklung legt er hingegen nicht vor (vgl. Mau 1882, 449–456).

https://doi.org/10.1515/9783111012735-002

Analyse der Entwicklung einzelner Decor-Formen und unterschiedlicher Wandsysteme im vierten Stil, die Maus Ausführungen ergänzen. Die formalen Eigenheiten werden im Folgenden kurz skizziert, um die Vielfalt des vierten Stils zu erörtern und die daraus resultierenden Konsequenzen für die Erstellung einer Chronologie zu erläutern.

Formale Eigenheiten des vierten Stils

Die formalen Eigenheiten des vierten Stils wurden bereits früh durch eine Anlehnung an den zweiten und dritten Stil zu erklären versucht. Schon Mau bemerkte, dass die kräftige kontrastreiche Farbgebung, die stärkere Untergliederung und Rahmung sowie die fantasievolle Kombination von Mensch- und Tiermotiven, welche den vierten Stil auszeichnen würden, näher am zweiten als am dritten Stil orientiert seien[6]. Der Aufbau hingegen, mit wechselnden Feldern und einer Anordnung um das Zentrum, könne sowohl als Verweis auf den zweiten als auch auf den dritten Stil verstanden werden[7].

Maus anfängliche Beobachtungen wurden in der Folgezeit präzisiert und eine Reihe von Merkmalen herausgearbeitet, die charakteristisch für den vierten Stil sind. Die Untersuchungen nehmen insbesondere den Aufbau der Wand und die Einzelformen in den Blick.

Der Aufbau der Wände vierten Stils zeigt in der Regel eine Teilung in horizontale und vertikale Felder, wie sie auch schon im dritten Stil zu finden ist. Alix Barbet beobachtete dabei wiederkehrende Schemata. Ihr zufolge würden die Sockelzonen sechs unterschiedliche Varianten[8] aufweisen, die Mittel- und Oberzonen hingegen nur vier[9]. Allerdings wurde für den vierten Stil verschiedentlich beobachtet, dass der Aufbau der Wand große Unterschiede zeigt[10].

Näher an Vorbildern zweiten Stils sind augenscheinlich die Wandmalereien, die nicht mehr fest und geschlossen wirken, sondern die Wand stärker öffnen. Für die Öffnung der Wand existieren im vierten Stil eine ganze Reihe von Gestaltungsmöglichkeiten. Sie kann sowohl von schmalen oder breiten Durchblicken durchbrochen[11], als auch in Form eines gespannten Tuches gestaltet werden,

6 Mau 1882, 448–451.

7 Mau 1882, 453.

8 Barbet 1985, 193–200, 1: vegetabile Ornamente im Wechsel mit Stelzvögeln und Tieren, 2: Felder geteilt durch geometrische Ornamente und Filigranborten, 3: stilisierte Ädikulä, 4: stehende Figuren, 5: eingerückte und vorkragende Podien, 6: Marmorimitationen.

9 Barbet 1985, 200–203, 1: eine große Ädikula mit anschließenden kleinen Ausblicken, 2: eine geschlossene Ädikula mit flankierenden Durchblicken, 3: die Ansicht einer scaene frons, 4: von Kandelabern geteilte Felder. Die Gestaltung der Oberzonen ähnelt den Mittelzonen. 1: zentrale Ädikulä mit flankierenden Durchblicken, 2: flankierende Ädikulä, 3: Ansicht einer scaene frons; 4: seltener sind hingegen die Schachbrettmuster.

10 Erich Moormann und Paul Meyboom stellen für die Domus Aurea fest, dass der Wandaufbau entweder an den dritten oder den zweiten Stil angelehnt sei. Allerdings würden diese niemals in einem Bereich zusammen auftreten und Bildfelder kämen selten vor (vgl. Moormann – Meyboom 2013, 89–97); William Carthon Archer untersucht beispielhaft die Wandmalereien in der Casa dei Vettii (VI 15,1), für die er sowohl offene als auch stärker geschlossene Wände vierten Stils ausmachen kann (Archer 1981); Daniela Scagliarini Corlàita stellt für den vierten Stil fest, dass dieser sich von seinem Vorgänger durch eine Durchbrechung der Oberfläche auszeichne. Dies ginge jedoch nicht immer mit einem Eindruck räumlicher Tiefe einher (vgl. Scagliarini Corlàita 1974, 13–17); Barbet unterscheidet in ihrer Einteilung des Wandaufbaus vierten Stils den ersten und zweiten Typus der Mittel- und Oberzone unter anderem anhand der Öffnung der Ädikulä und der Größe der Durchblicke (vgl. Barbet 1985, 200–203); Schefold 1962, 99–186).

11 Katharina Lorenz merkt an, dass die Wände zunächst in den Oberzonen wieder durchlässiger werden. Sie verweist unter anderen auf das obere Peristyl in der Villa von San Marco (Lorenz 2015, 262 f.); Volker Michael Strocka sieht in den irrationalen Durchblicken des vierten Stils eine Anlehnung an den späten zweiten Stil. Als Beispiel führt er Wandmalereien aus Raum 20 der Casa del Bracciale d'oro (VI 17 (Ins. Occ), 42) an, die eine frappierende Ähnlichkeit zu den Fresken des Apodyteriums der Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I 6,2) aufweisen (Strocka 1994, 205 f.). Zum Durchblick als Charakteristikum vierten Stils (vgl. Strocka 1984a, 35 f.); Schefold hebt die Wandmalereien im Tablinum und im Peristyl der Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7) hervor, deren Durchblicke und Architekturen die Wand

das vor die Wand gespannt zu sein scheint[12]. Häufig sind nun auch fantasievoll gestaltete Bühnenfronten auszumachen, die vielfach in der Oberzone angebracht werden und zwischen denen Statuen zu sehen sind[13].

Hinzu kommen Wände, die besonders in der Mittelzone einen stärker geschlossenen Wandaufbau aufweisen und an die geschlossenen Wandsysteme dritten Stils erinnern. Anstelle von Durchblicken zeigen sie häufig polychrome oder weiße Felder, die durch dünne Kandelaber oder Architekturelemente voneinander getrennt sind und dem Decor erneut einen zweidimensionalen Eindruck verleihen[14].

Bezüglich der Einzelformen ist von der Forschung für den vierten Stil eine Entwicklung aus dem späten dritten Stil heraus beobachtet worden. Insbesondere die farbenfrohen Ornamente wie die Pflanzendarstellungen der Sockelzonen[15] oder in der Mittelzone Delphin- und Greifenakrotere, pflanzliche Ädikula-Säulen, Ranken- oder Greifenfriese und figürliche Darstellungen wie Seewesen, flatternde emblematische Schwäne oder traubennaschende Ziegenböcke[16], die im späten dritten Stil aufkommen, sollen im vierten Stil schließlich stilgebend werden[17]. Besonders signifikant sind zudem Filigranborten, also Bänder aus geometrischen oder figürlichen Ornamenten, die in allen Zonen als Rahmung eingesetzt werden[18]. Zwar lassen sich für sie schon einige wenige Beispiele dritten Stils[19] finden, doch treten sie erst im vierten Stil fast allgegenwärtig in Erscheinung. Die Filigranborten besitzen einen großen Formenreichtum und wurden mehrfach typologisch ausgewertet[20]. Sie können auch zur Zuweisung von Fragmenten an den vierten Stil genutzt werden.

illusionistisch durchbrechen würden (Schefold 1961, 105 f.); anders bei Hendrik Gerard Beyen: „Wir sehen also das mit Durchblicken bereicherte Schirmsystem zwar schon im dritten Stil entstehen, erst im vierten aber wird es zur Regel.“ (Beyen 1958, 360). Als Beispiel verweist Beyen ebenfalls auf den Aufbau der Wandmalereien vierten Stils aus der Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7) (vgl. Beyen 1958, 359 Abb. 3).

12 Renate Thomas mit Verweis auf die Praedia Iulia Felix (II 4,3) (Thomas 1995, 145 f.); Archer gibt an, dass in der Casa dei Vettii (VI 15,1) vor allen die Triclinia (p) und (n), deren decoratives System durch Durchblicke und Architekturen geöffnete Wände, zeigen einen für den vierten Stil charakteristischen Illusionismus vorführen (Archer 1981, 365–369; Schefold 1962, 99–116).

13 Vgl. Moormann 1988 mit einem Überblick über gemalte Statuen zwischen Architekturelementen in Pompeji. Während diese im dritten Stil auf nur wenige Häuser beschränkt sind, kommen sie im vierten Stil fast überall vor (vgl. Schefold 1962, 99–116).

14 Für die Domus Aurea konnten solche Decorationen nur in der westlichen Ala festgestellt werden. Moormann und Meyboom bringen sie mit der Werkstatt C in Verbindung (vgl. Moormann – Meyboom 2013, 63); Thomas spricht in diesem Zusammenhang von Felder-Lisenen-Systemen und verweist auf Beispiele aus der Domus Aurea (Thomas 1995, 107 f.); Archer attestiert Raum (q) in der Casa dei Vettii unter anderem aufgrund der undurchlässigen Wandfläche eine große stilistische Nähe zum dritten Stil und zählte den Raum zu den ersten im vierten Stil ausgemalten (Archer 1981, 355 f.); Scagliarini Corlàita nimmt an, dass der stärker geschlossene Wandaufbau auf die Auflösung der Rahmung an den Seiten der Wand zurückzuführen ist, mit dem Ziel, gleichfarbige Felder miteinander zu verbinden (Scagliarini Corlàita 1974, 13–17); Schefold spricht in diesem Zusammenhang auch von einer ‚Feldermanier‘ (Schefold 1962, 133). Er verweist neben der Casa dei Vettii auch auf Beispiele aus der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20) und Haus IX 5,11.13.

15 Strocka 1984a, 35 f.

16 Thomas 1995, 80–87; Strocka nimmt an, dass viele Figuren der Mittelzone (Delphin- und Greifenakrotere, traubennaschende Ziegenböcke) ebenfalls aus dem dritten Stil stammen. Sie verändern sich lediglich hinsichtlich ihrer Quantität und Qualität (Strocka 1984a, 35 f.). Irene Bragantini zufolge sei es sogar möglich, eine Zwischenstufe am Übergang des dritten zum vierten Stil zu identifizieren. So seien in der Casa della Fortuna (IX 7,20) bereits Einzelformen und Ornamente wie pflanzliche Ädikula-Säulen zu finden (Bragantini 1981, 106–118); Scagliarini Corlàita weist darauf hin, dass Ornamente und Figuren verstärkt an den Rändern der Wand zum Einsatz kommen und das Zentrum so rahmen (Scagliarini Corlàita 1974, 13–17).

17 Beyen gibt an, dass die Vorbilder für die fantastischen Ornamente in der monumentalen Architektur zu suchen seien (vgl. Beyen 1958, 363).

18 Lorenz 2015, 262–264; Strocka 1991, 127. Anm. 833; Barbet 1985, 200–203; Strocka 1984a, 35 f.; Schefold 1962, 99–186.

19 Ein frühes Beispiel, das noch in die Zeit des dritten Stils datiert, stammt aus Raum (b) der Casa di Nettuno (VI 5,3) (vgl. Bragantini 1981, 109–111 Abb. 24. 25).

20 Strocka 1991, 127. Anm. 833; Strocka versuchte auch die Entwicklung der Wandmalerei am Übergang vom dritten zum vierten Stil mithilfe der Filigranborten nachzuzeichnen (Strocka 1987, 32–37); Barbet 1981, 917–981.

Zwar sind sie meist monochrom, doch weisen sie wie schon die anderen Ornamente eine große Variation unterschiedlicher Farben auf und tragen so zum polychromen Gesamtbild der Malereien vierten Stils bei.

Daneben spielen im vierten Stil auch der Einsatz oder die Imitation von Marmorelementen wieder eine größere Rolle. Echte Marmorverkleidungen, wie sie großflächig in der Domus Aurea zum Einsatz kommen[21], sind in den Vesuvstädten aber selten[22]. Deutlich häufiger werden gemalte Buntmarmorimitationen verwendet[23]. Sie sollen wie Marmorfurniere wirken, die Rauten, Rechtecke oder Kreise bilden und der Teilung der Wand angepasst sind. Dabei wählt man häufig Farben, die Paneele aus Giallo antico und Cipollino und Fugen und Leisten aus Rosso antico imitieren[24].

Die oben skizzierten Beobachtungen zum Wandaufbau und den Einzelformen verdeutlichen, dass in der letzten Phase Pompejis für den vierten Stil mit einer Vielzahl von unterschiedlichen Gestaltungsformen zu rechnen ist. Die Wandmalereien greifen sowohl auf Elemente des zweiten als auch des dritten Stils zurück und schaffen auf diese Weise eine Reihe neuer Formen und Systemen. Es kommen daher sowohl stärker geschlossen erscheinende Wände mit einer einheitlichen Farbgebung und fantastischen Ornamentik vor als auch geöffnete Wandflächen, die mit wechselnden monochromen Feldern kombiniert sind. Der vierte Stil besitzt folglich eine große decorative Vielfalt, die nur schwer zu durchdringen ist.

Konsequenzen für die Chronologie

Der Variantenreichtum vierten Stils bringt für die Erstellung einer relativen Chronologie jedoch einige Probleme mit sich. Wie bereits erwähnt fehlt bislang eine Studie mit einer feinchronologischen Unterteilung der Wandmalereien, obwohl verschiedene Vorschläge vorgelegt wurden. Im Folgenden wird ein Überblick über die gängigen Thesen zur Entstehung und Verbreitung sowie zur chronologischen Entwicklung der Einzelformen gegeben.

Eine erste Untergliederung des vierten Stils legte Karl Schefold vor, der in seiner Arbeit für die Einteilung in eine neronische und vespasianische Phase plädiert[25]. Die neronische Phase sei durch eine fantasievolle und innovative Gestaltung charakterisiert und weise vor allem Wände auf, die sich durch eine Öffnung sowie fantasievolle Einzelfiguren auszeichnen[26]. Die vespasianische Phase sei hingegen nüchterner und durch die stärker geschlossenen Wände sowie den vermehrten Einsatz von Filigranborten charakterisiert[27]. Aufgrund der innovativen Formen des vierten Stils und seiner fantasievollen Motive müsse es sich laut Schefold um eine Neuschöpfung handeln, die der „schöpferischen Kraft“ eines Individuums bedurfte. Den Beginn des vierten Stils verbindet er daher mit der Herrschaft Neros[28]. Daraus folgert er, dass der vierte Stil in Pompeji erst nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. eingesetzt habe.

Schefolds These einer Schaffung des vierten Stils durch Nero wurde jedoch von verschiedenen Seiten kritisiert[29]. Frédéric Louis Bastet wies bereits früh darauf hin, dass die unterschiedlichen

21 Moormann – Meyboom 2013, 89–97.
22 Simon Barker kann 14 Wohnkontexte in der Vesuvregion nachweisen in denen echte Marmorfuniere genutzt wurden. Vier in Herculaneum, sieben in Pompeji und drei in den Villen von Oplontis und Stabiae. Auffällig ist, dass sie immer in Räumen vorkommen, die einen Panoramablick auf das Meer oder Gärten aufweisen (Barker 2022, 75; Barker 2015); van de Liefvoort 2012, 196 f.
23 Barbet fasst unter Typus 6 der Sockelzonen Marmorimitationen (Barbet 1985, 193–200).
24 Van de Liefvoort 2012, 194; Gant 2007, 341.
25 Schefold 1962, 99–186.
26 Schefold 1962, 99–116.
27 Schefold spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Feldermanier (Schefold 1962, 133).
28 Schefold 1962, 101.
29 Esposito – Moormann 2021, 33; Moormann – Meyboom 2013, 33–53.

Gestaltungsformen des vierten Stils, die bereits in der Domus Aurea vorhanden seien, ein früheres Entstehungsdatum nahelegen[30]. Für diese Annahme sprechen auch vereinzelte Funde aus Kampanien, die mit dem vierten Stil in Verbindung gebracht werden können und vor der Domus Aurea entstanden sein müssen[31]. Es ist daher wahrscheinlich, dass der vierte Stil bereits in claudischer Zeit aufgekommen ist und sich daraufhin in ganz Italien verbreitete. Gleichermaßen ist Schefolds Annahme, dass der vierte Stil in Pompeji erst nach dem Erdbeben eingeführt wurde, heute widerlegt, denn es existieren eine Reihe von Wandmalereien, die vor 62 n. Chr. datiert werden können[32].

Hinzu kommen eine Reihe von Studien, die sich mit der chronologischen Entwicklung von Einzelformen beschäftigen. Für die allgegenwärtigen Filigranborten stellt Strocka fest, dass sie im frühen vierten Stil noch detailreicher seien und öfter figürliche Motive wie antithetische Greifen aufweisen würden[33]. Flüchtig ausgeführte Motive[34] oder die dünnen Kandelaber, welche häufig zusammen mit stärker geschlossenen Wänden auftreten, werden hingegen als Zeichen eines späten vierten Stils interpretiert[35]. Allerdings ist es schwierig, diese vereinzelten Beobachtungen zu bestätigen, da sie bislang nicht für ganz Pompeji überprüft werden konnten.

Auf ein weiteres Problem macht Agnes Allroggen-Bedel aufmerksam, die für die Wandmalereien aus der Villa bei San Marco zeigen kann, dass im vierten Stil zeitgleich eine Reihe ganz unterschiedlicher Motive eingesetzt werden. Sie spricht daher davon, dass mit einer ‚Ungleichzeitigkeit von scheinbar Gleichzeitigen' zu rechnen ist[36]. Es erweist sich folglich als schwierig, eine logische Entwicklung, wie sie in Ansätzen für den zweiten und dritten Stil vorliegt, auch für den vierten Stil vorauszusetzen[37].

Des Weiteren besteht die Möglichkeit lokaler Unterschiede, sogenannter Lokalstile. Allroggen-Bedel nimmt für den vierten Stil an, dass er in Herculaneum häufiger vertreten sei als in Pompeji.

---

30 Bastet 1964, 154–155.

31 Esposito – Moormann 2021, 33. Anm. 2; Strocka beruft sich auf die Malerei aus der sogenannten ‚domus transitoria', die er aufgrund von Münzen und einem Gesimsblock mit der Inschrift *TI CLAUD* in claudische Zeit datiert (vgl. Strocka 1987, 32; Strocka 1994, 197; Strocka 1995, 176).

32 Schon Mau und Beyen führen eine Reihe von Häusern vierten Stils an, die der Zeit vor dem Erdbeben zuzurechnen sind. Mau (1882, 405 f. 447 f.) erwähnt ein Haus auf der Insula IX 7 ohne Nummerierung, dessen Malereien dem vierten Stil zuzuschreiben sind aber einen Erdbebenschaden aufwiesen; Beyen gibt für die Malereien vierten Stils aus der Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i) eine Datierung um 60 n. Chr. an (Beyen 1958, 355). Archer (1990, 102–104) erwähnt neben den Alae der Casa dei Vettii (VI 15,1) noch die Casa del Principe di Napoli (VI 15,7.8), Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I 6,2), Casa dell' Orso ferito (VII 2,44–46), Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (I 7,1), Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i),Casa del Menandro (I 10,4), Casa della Fortuna (IX 7,20), Haus VI 15,6, Casa di Nettuno (VI 5,3), Casa del Centenario (IX 8,6); Strocka berichtet von fünf solcher Fälle: Casa dei Vettii (VI 15,1), Alae; Haus VI.15.6 Triclinium; Casa del Menandro (I 10,4), Peristyl 18 und 19; Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i), Peristyl; Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I 6,2); (Strocka 1994, 196–203).

33 Strocka zählt Filigranborten mit antithetischen Greifen wie die aus dem Grab des Pomponius Hylas in Rom zu Motiven, die sich bereits im dritten Stil entwickelten (Strocka 1987, 32). Gleichzeitig sei nach Strocka die flüchtige Ausführung von Filigranborten aber ein Indiz für eine spätere Entstehungszeit (vgl. Strocka 1991, 127. Anm. 833).

34 Strocka 1991, 127. Anm. 833.

35 In Bezug auf Raum (d) der Casa dei Vettii s. Archer 1981, 387–390.

36 Allroggen-Bedel 1993, 149 f.

37 Allroggen-Bedel 1993, 150. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Archer für die Casa dei Vettii (VI 15,1). So handle es sich nach seiner Auffassung bei dem berühmten Haus um einen Einzelfall und dort gemachte Beobachtungen seien nicht ohne Weiteres auf Pompeji übertragbar. Die Verbreitung des Schemas der Alae aus der Casa dei Vettii (VI 15,1) in ganz Pompeji sei ein Indiz dafür, dass eine sukzessive Entwicklung des Stils bis 79 n. Chr. unwahrscheinlich ist. Es sei stattdessen von der gleichzeitigen Existenz unterschiedlicher Varianten des vierten Stils auszugehen (Archer 1981, 387–390). Da die Entwicklung der Malereien nach 79 n. Chr. ebenfalls nur lückenhaft überliefert ist, plädiert Archer später dafür, keine weiteren chronologischen Einteilungen innerhalb des vierten Stils vorzunehmen (Archer 1990, 120–123).

Anhand von Vergleichen zwischen den beiden Städten[38] spricht sie sich dafür aus, eine lokale Ausprägung von ‚Zeitstilen' anzunehmen, die bereits in einem geografisch eng umgrenzten Gebiet wie der Vesuvregion fassbar sei. Folglich habe man für Herculaneum mit einem ‚Lokalstil' zu rechnen, der nicht epochal, sondern regional, landschaftlich oder lokal zu definieren sei[39]. Solche Lokalstile stünden jedoch nicht im Widerspruch zum jeweiligen Zeitstil, sondern hätten nur eine lokale Eigenart dargestellt[40].

Die daraus resultierenden zahllosen Variationsmöglichkeiten[41] machen eine relative chronologische Einordnung des vierten Stils nahezu unmöglich[42]. Erschwert wird diese Aufgabe durch weitere Faktoren. So werden sowohl der verfügbare Platz und der Wohlstand der Auftraggeber als auch die Verfügbarkeit und das Angebot von Werkstätten einen Einfluss auf die Gestaltung im vierten Stil gehabt haben[43].

Das wahrscheinlich größte Problem bei der Untergliederung des vierten Stils entsteht jedoch durch die wenigen fest datierbaren Befunde. Für den frühen vierten Stil existieren zumindest einige Fälle. Zu ihnen gehören die Säulen aus der Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i)[44], die durch ein Graffito auf der Säule der Nordportikus sicher vor 60 n. Chr. entstanden sein müssen. Noch schlechter ist die Situation für die Zeit nach dem Beben von 62 n. Chr., die bei Schefold als vespasianische Phase bezeichnet wird[45] und für die fast keine fest datierbaren Befunde vorliegen[46]. Eine Ausnahme stellt die Casa della Caccia Antica VII 4,48 dar, in der im Atrium der Abdruck einer Münze Vespasians gefunden wurde, die in den noch feuchten Verputz gepresst wurde[47]. Hinzukommen Malereien, die noch nicht vollendet waren und die deshalb sicher in flavischer Zeit entstanden sein müssen[48]. Moormann kommt zu dem Schluss, dass vor allem das Fehlen von fest datierbaren Malereien dazu geführt hat, dass bisher niemand in der Lage gewesen sei, den vierten Stil chronologisch oder typologisch zu durchdringen[49].

Anhand der oben skizzierten Ergebnisse wird deutlich, dass die auf der Insula IX 5 erhaltenen Wände vierten Stils nicht auf Basis stilistischer Merkmale oder anhand von Einzelformen chronologisch unterschieden werden können. Für die Analyse der Wirkung von Alt und Neu im Zusammenspiel wird eine zeitliche Differenzierung zwischen Malereien vierten Stils daher nur dann

38 Allroggen-Bedel verweist auf die Ergebnisse von Manni, die feststellt, dass der vierte Stil in der Casa del Colonnato Toscanico (VI 17) in Herculaneum Motive dritten Stils aufgriff (Allroggen-Bedel 2014, 48 f.; Manni 1974, 51 f.). Vgl. Ehrhardt (1987, 128. 151), der für die Casa del Colonnato Toscanico (VI 17) versuchte, die Gleichzeitigkeit von drittem und viertem Stil herauszuarbeiten.
39 Allroggen-Bedel 2014, 50.
40 Allroggen-Bedel 2014, 50; anders bei Domenico Esposito (2006, 211–224), der annimmt, dass die Entwicklung der Wandmalereien Herculaneums der in Pompeji glich.
41 Dazu bereits Esposito, der anmerkt, dass die Variationsmöglichkeiten der Einzelformen schier endlos seien: "In realta, anche se non si puo negare che vi fosse una certa standardizzazione delle forme, le possibilita di variare con un numero limitato di schemi disponibili erano infinite" (Esposito 2009, 16).
42 Moormann 2018, 396; Moormann – Meyboom 2013, 89–97.
43 Moormann – Esposito 2021, 41.
44 Ehrhardt (2004, 259) führt als Beleg ein Graffito auf der Säule der Nordportikus an, das den Konsuln des Jahres 60 n. Chr. nennt. Die Malereien müssen daher bereits zuvor angebracht worden sein. Bei seiner Analyse der Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i) orientierte er sich allerdings stärker am architektonischen Befund. Aufgrund „bautechnischer Indizien" seien die Wandmalereien dort um 60 n. Chr. entstanden
45 Moormann – Esposito 2021, 33; Thomas datiert den späten vierten Stil in die „vespasianische Zeit" (Thomas 1995, 136); auch Ehrhardt analysiert die stilistische Entfaltung des vierten Stils. Er greift aber weniger auf die typologische Entwicklung von Einzelformen zurück, Ehrhardt unterscheidet nach dem Vorbild Schefolds eine neronische und vespasianische Phase (Ehrhardt 1987, 71 f.).
46 Moormann – Meyboom 2013, 89–97.
47 Moormann – Esposito 2021, 33; Allison-Sear 2002, 83; Thomas 1995, 152.
48 Für einen Überblick über die Kontexte in Pompeji und Herculaneum vgl. Moormann – Esposito 2021, 39–42.
49 Moormann 2018, 396. Moormann steht damit in einem Gegensatz zu Allroggen-Bedel. Während er das Fehlen von fest datierbaren Befunden für das Scheitern bei der Erstellung einer Chronologie verantwortlich macht, wäre es nach Allrogen-Bedel überhaupt nicht möglich, eine Einteilung vorzunehmen.

vorgenommen, wenn diese aus dem Befund hervorgeht. Wie bereits gezeigt können unvollendete Wandmalereien mit einiger Sicherheit der letzten Phase Pompejis zugewiesen werden[50]. Vereinzelt ist es aber auch möglich, Wandmalereien auf die Zeit vor 62 n. Chr. zu datieren; beispielsweise, wenn Häuser Beschädigungen aufweisen, die auch die Malereien betreffen und zu erkennen ist, dass diese Schäden bereits ausgebessert wurden.

Zwar handelt es sich bei den Wandmalereien um die quantitativ größte Gattung von Decor-Elementen auf der Insula IX 5, doch sind sie bei Weitem nicht die einzigen, die für die Untersuchung von Alt und Neu von Bedeutung sind, denn eine Analyse der Wirkung, die sich im Zusammenspiel des Decors unterschiedlicher Phasen ergibt, erfordert es, alle verfügbaren Decor-Elemente mit einzubeziehen. Neben den Wandmalereien spielen dabei vor allem die ebenfalls gut erforschten Pavimente eine wichtige Rolle.

1.2 Die Pavimente

Die Böden der Insula IX 5 weisen meistens einen Mörtelbelag mit einer Beimischung aus Lava- oder Ziegelbruchsteinen auf, die als Lavapesta oder Cocciopesto bezeichnet werden[51]. Mosaikböden kommen nur selten vor, Opera sectilia fehlen ganz **(Abb. 3)**. Folgerichtig liegt der Schwerpunkt im Folgenden auf den erstgenannten.

Die chronologische Einteilung der Pavimente beruht sowohl auf Beobachtungen zum Wandel von Techniken als auch auf Veränderungen der verwendeten Motive[52]. Die Grundlage für die Erforschung der pompejanischen Pavimente lieferten Marion Elisabeth Blake und Erwin Pernice, die in zwei Monografien die Böden stilistisch aufarbeiteten und eine erste Chronologie entwickelten[53]. An ihre Arbeiten schließen neuere Studien von Véronique Vassal[54], Ella Zulini[55] und Birgit Tang an[56], die die typologische und chronologische Einteilung der Pavimente weiterentwickelten[57]. Sie untersuchten ausschließlich die Mörtelböden[58]. Während sich Zulini auf die Böden der Regio VI

50 S. o.

51 Vielfach wurde kritisiert, dass die genutzte Terminologie zu stark an antiken Begriffen orientiert sei. Dieser Umstand ist auch bei der Interpretation der Grabungsberichte problematisch. Mau beschreibt grundsätzlich alle Cocciopesti und Opera signina als Opus signinum. Der Begriff Opus signinum ist aber oftmals zweideutig und unterschiedlich interpretierbar. Es wurde auch schon eine Abkehr von der antiken Terminologie hin zu einer technischen am Befund orientierten vorgeschlagen. Man könne die Böden zum Beispiel schlicht in ‚cementizi' und ‚mosaici' einteilen (Grandi – Guidobaldi 2005, 32). Tang (2018, 16 f.) legt zwar da, dass der Terminus Opus signinum eindeutig antik ist, in der Forschung jedoch nicht einheitlich verwendet wird. So entstanden Abstufungen wie signina in battuto rosso o bianco oder lava signina. Letztere sind nicht klar definiert und nur schwer von Cocciopesto- oder Lavapesta-Böden zu unterscheiden. Tang (2006, 99) merkt außerdem an, dass die Übersetzung des Begriffs Cocciopesto in andere Sprachen problematisch sei. Im Deutschen sei, so er denn überhaupt übersetzt wird, häufig der Terminus ‚Mörtelstrich' zu finden. Mit Rücksicht auf die dargelegten Probleme und um ein einheitliches Vorgehen innerhalb des ERC-Decor zu gewährleisten, wird im Text eine Unterscheidung von Estrichböden mit Einlagen (Opus signinum) und ohne Einlagen (Cocciopesto) vorgenommen. Zu besseren Unterscheidung der farblichen Qualitäten der Pavimente kann auch zwischen Cocciopesto und Lavapesta unterschieden werden. Die von Mau als Opus signinum bezeichneten Pavimente werden, sofern nicht anders erkennbar oder nicht mehr erhalten, weiterhin als solche angesprochen.

52 Vgl. Haug 2020, 9.

53 Blake 1930; Pernice 1938. Der Ausgangspunkt für ihre Einordnung ist eine Analyse von Kontexten, deren Wandmalereien und Böden sicher zur selben Zeit entstanden sind.

54 Vassal 2006 untersucht die Mörtelböden des westlichen Mittelmeerraums.

55 Zulini 2011–12 konzentriert sich ausschließlich auf die Mörtelböden der Insula VI Pompejis.

56 Tang 2018 untersucht ausschließlich Mörtelböden, die klassischerweise als ‚Opus signinum' bezeichnet werden. Neben einer Chronologie erarbeitet sie auch die gängigen Motive und eine neue Terminologie. Ihre ausführliche Analyse umfasst den gesamten Mittelmeerraum.

57 Zusätzlich ist die ältere Arbeit von Mariette de Vos zu erwähnen. De Vos 1991 erarbeitet ihre Chronologie vor allem auf Grundlage der technischen Entwicklung.

58 S. o.

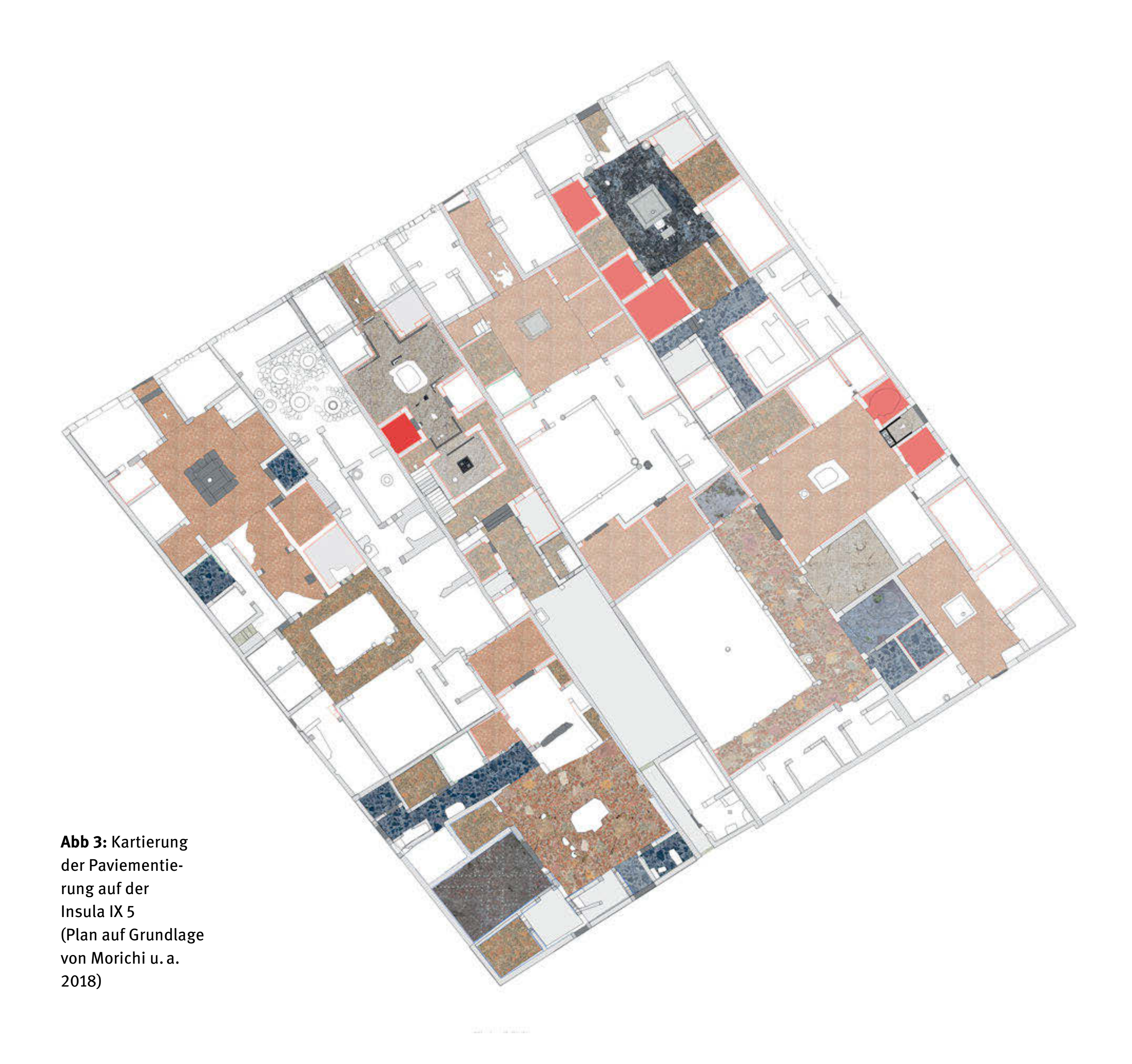


Abb 3: Kartierung der Paviementierung auf der Insula IX 5 (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

in Pompeji beschränkt[59], weiten Vassal[60] und Tang ihre Untersuchung auf den Mittelmeerraum aus[61]. Neben einer Chronologie können sie so auch die gängigen Motive der Opera signina herausarbeiten.

Die ältesten Mörtelböden besaßen zunächst keinen Decor. Zu den frühesten Pavimenten gehören einfache Stampflehmböden, die bereits im 4. und 3. Jh. v. Chr. in den Häusern Pompejis zu finden sind[62]. Weit verbreitet waren zudem Cocciopesti, Lavapesta- und Estrichböden ohne erkennbare Beimischung[63], die bereits in hellenistischer Zeit für den Mittelmeerraum nachgewiesen sind und im Laufe des 3. Jhs. v. Chr. populärer wurden[64]. In Pompeji blieben sie bis zum Untergang der Stadt beliebt[65]. Neben den auf der Insula IX 5 häufig vertretenen Böden aus Cocciopesto und einfachen Estrich (Abb. 3) kamen in Pompeji ab dem 3. Jh. v. Chr. Mosaiken auf[66].

Bereits früh kamen Böden aus Cocciopesto mit einfachen unregelmäßigen Einlagen bunter Steine auf. Aufgrund ihrer langen Verwendung ist es häufig jedoch problematisch, sie präzise zu datieren[67]. Auch die Opera signina mit regelmäßigen oder unregelmäßigen[68] Tesserae-Reihen[69], die orthogonal zueinander und diagonal zur Wand gesetzt waren[70], weisen eine lange Nutzungsdauer

---

59 Zulini unterscheidet für die Regio VI zwölf Motive, deren Häufigkeit und Anbringungskontext in ihrer Arbeit analysiert werden (Zulini 2011–12, 651–691). Außerdem legt Zulini für die unterschiedlichen Motive eine Datierung vor. Dafür unterscheidet sie grundsätzlich vier Perioden: età sannitica (3. Jh. v. Chr.), età tardo sannitica (2. Jh. v. Chr.), età guilio claudia (Ende 1. Jh. v. Chr. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.), età post sismica (62–79 n. Chr.). Die von ihr getroffenen Aussagen zur Datierung beziehen sich immer auf diese Einteilung. Die chronologische Einordnung beruht meist sowohl auf stratigrafischen Daten als auch auf Keramikfunden. So könne man die 25 Böden mit losen Einlagen aus Marmorkacheln oder Flocken anhand von terra sigilata-Fragmenten im Bodenbelag in julisch-claudische Zeit datieren. Selten werden auch stilistische Kriterien der Böden oder die Datierung der Wandmalereien für die chronologische Einordnung der Pavimente herangezogen (vgl. Zulini 2011–12, 631–648).

60 Vassal untersucht 1092 Pavimente, die vorwiegend aus dem westlichen Mittelmeerraum stammen (Vassal 2006, 3 f.).

61 Tang (2018, 23–51) erarbeitet ein ausführliches Repertoire für die Opera signina des Mittelmeerraums. Sie unterscheidet dafür fünf Gruppen von Motiven, für die sie zahlreiche Varianten und Beispiele anführen kann.

62 Haug 2020, 9; Maratini 2017, 330 f.; de Vos 1991, 38 f.

63 Als einfacher Estrich ohne weitere Spezifizierung werden im Folgenden alle Böden bezeichnet, die nur einen grauen Überzug ohne Struktur zeigen und keine Beimischung aufweisen. Teilweise haben sich an ihnen Reste einer oberflächlichen Bemalung erhalten. De Vos (1991, 38) merkt an, dass der rote Belag durch zu starke Reinigung bei Grabungen häufig zerstört wurde und nur an den Rändern erkennbar ist, sodass eine Unterscheidung von farblosen Estrichböden oftmals nicht möglich sei.

64 Haug 2020, 9; Tang kann erste Beispiele in Nordafrika, auf Sizilien und in Italien (Kampanien, Lazio, Kalabrien) fassen (Tang 2018, 185).

65 Tang (2018, 170 f.) merkt außerdem an, dass Mörtelpavimente im Laufe der Zeit an Beliebtheit einbüßen. In späterer Zeit sei auffällig, dass neue Böden nur noch klassische Motive zeigen. Sie schließt daraus, dass sie als antiquiert gelten. Dennoch werden Opera signina in Italien bis in die Spätantike genutzt.

66 Haug 2020, 9; Tang (2018, 100) berichtet von einem weißen Mosaik aus der Casa del Centenatrio. Es stammt aus der ersten Phase des Hauses, die Anfang des 3. Jhs. v. Chr. mit seiner Errichtung beginnt und in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. mit seiner Zerstörung endet. Das Mosaik muss bereits vorher entstanden sein.

67 Tang 2018, 102; Vassal 2006, 48 f.

68 Tang 2018 unterscheidet die Komposition der Motive in „linear- isotropic- centralised- single motifs". Während die beiden letztgenannten Kompositionsschemata selbsterklärend und gut ins Deutsche zu übersetzen sind, bedürfen die ersten beiden einer Definition. Unter den ‚linear motifs' fasst sie die Wiederholung eines einzelnen oder mehrerer Elemente auf einer horizontalen oder vertikalen Linie zusammen. Unter ‚isotropic motifs' sind hingegen sich wiederholende Einzelelemente oder Gitter gefasst, die sich in alle Richtung ausbreiten (ohne einen zentralen Fokuspunkt zu besitzen) und die den ganzen Boden einnehmen. Im Folgenden soll für erstere das Wort regelmäßig verwendet werden, während letztere als unregelmäßig bezeichnet werden. Vassal registriert die Unterschiede in der Komposition ebenfalls, wenn sie die Einlagen in „semis irrégullier" und „semis régullier" trennt (Vassal 2006, 48 f.).

69 Tang bezeichnet solche Motive als ‚semis'. Gemeint seien damit gleichmäßig verteilte Einzelelemente, die ein Punktmuster bilden. Die Einzelelemente können gleich sein oder aus zwei verschiedenen Varianten bestehen. Sie sind entweder orthogonal oder diagonal zur Wand gesetzt (Tang 2018).

70 Tang 2018, 198; Vassal 2006, 49. Die ältesten Beispiele stammen möglicherweise bereits aus dem 5. Jh. v. Chr. Sicher datiert sind Befunde Ende des 4. Jhs. v. Chr. vom Monte Iato.

auf. In Rom und Kampanien können sie ab dem 3. Jh. v. Chr. nachgewiesen werden[71]. Ähnlich verhält es sich mit den Opera signina, die kein orthogonales Motiv aufweisen, sondern deren Tesserae leicht zueinander versetzt oder rautenförmig sind. Sie traten bereits ab dem 4. Jh. v. Chr. auf und erfreuten sich bis in die frühe Kaiserzeit großer Beliebtheit[72].

Bereits im 3. Jh. v. Chr. existierten in Pompeji eine Reihe weiterer Motive. Zu ihnen gehören die gleichmäßig oder unregelmäßig[73] angeordneten fortlaufenden Swastika-Mäander, Rautengitter und zentral platzierte Tondi mit Schuppen- oder Rautenmuster[74].

Während des 2. Jhs. v. Chr. entwickelten sich die Opera signina zum vorherrschenden Bodenbelag. Das Motiv-Repertoire des 3. Jhs. v. Chr. wurde weitestgehend beibehalten, nur einzelne Motive kamen neu hinzu. Zu ihnen gehören komplexe zentrale Tondi mit Rautenmustern, die von Palmetten und figürlichen Zwickeln eingefasst waren[75]. Außerdem wurden bislang auch die weit verbreiteten regelmäßigen und unregelmäßigen Kreuzsternmuster in das 2. Jh. v. Chr. datiert[76]. Allerdings konnte Zulini zeigen, dass Kreuzsternmuster in der Regio VI nicht vor dem 1. Jh. v. Chr. aufkamen und auch in julisch-claudischer Zeit vertreten waren. Es ist daher möglich, dass die Kreuzsterne in Pompeji auch erst zu einem späteren Zeitpunkt an Beliebtheit gewannen[77]. In Ergänzung zu den neuen Motiven entwickelten sich eine Reihe von Varianten der bereits etablierten Muster. Zu ihnen zählen unter anderen verschiedene Mäander-[78] und Schuppenmuster[79].

Im 1. Jh. v. Chr. wurden verstärkt Gittermuster mit einer Vielzahl an geometrischen Formen sowie verschiedenen konzentrischen Kompositionen genutzt[80]. Für die Rautenmuster schuf man neue Varianten, indem man orthogonale und diagonale Formen miteinander kombinierte und den Zwischenraum mit weiteren geometrischen Ornamenten füllte.

In der Zeit des dritten und vierten Stils gewannen eine Reihe von regelmäßigen Motiven erneut an Beliebtheit. Zu ihnen gehörten Rauten oder Rechtecke und Gittermuster mit komplexen geometrischen Formen[81]. Die verschiedenen Motive konnten auch kombiniert werden, um den Böden

---

71 Vassal merkt an, dass die Böden lange verwendet wurden, weil sie sehr solide waren. Gelegentlich wurden sie mit einfachen Pflastern ausgebessert. Hauptsächlich seien sie für Funktions- und Durchgangsräume sowie Atrien und Peristyle genutzt worden. Für Pompeji kann sie beobachten, dass solche Böden besonders häufig, allerdings nicht ausschließlich, in der Zeit vor der Einrichtung der Kolonie durch Sulla vorkommen (Vassal 2006, 49).

72 Vassal spricht davon, dass sie bis in die augusteische Zeit belegt sind (Vassal 2006, 49).

73 Tang 2018, 102.

74 Tang nennt in diesem Zusammenhang: „spaced swastika-meander as linear motif, semis of tesserae, grid of lozenges, semis of crosslets and spaced swastika meander as isotropic patterns, the pseudo shield of lozenges as centralised motif" (Tang 2018, 102); vgl. Vassal 2006, 49 f. mit einer ähnlichen Datierung für die einzelnen Motive.

75 Das älteste Beispiel stammt vermutlich aus der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3) und datiert möglicherweise sogar noch in das späte 3. Jh. v. Chr. Gesichert ist ein Auftreten vor 150–130 v. Chr., da unter der Basilika Pompejis ein entsprechender Boden aufgefunden wurde (vgl. Tang 2018, 102 f.).

76 Tang 2018, 102 f; Vassal 2006, 49.

77 Zulini kann zeigen, dass Opera signina mit Kreuzsternen in der Regio VI in spätrepublikanischer Zeit einsetzen und mit dem zweiten Stil verbunden werden können. Ein zweiter Höhepunkt kam schließlich in julisch-claudischer Zeit auf. Nur der Boden aus Cubiculum 7 der Casa dei Fiori (VI 5,19) scheint noch später entstanden zu sein und kann in die Zeit nach 62 n. Chr. datiert werden (Zulini 2011–12, 675–677).

78 Tang (2018, 102 f.) nennt in diesem Zusammenhang den „spaced swastika-meander" und „double latchkey meander" (vgl. Tang 2018, 29. GL.30, 30. GL.32 zu den Motiven). Zulini kommt für die Regio VI zu einer ähnlichen Einschätzung (Zulini 2011–12, 681).

79 Tang 2018, 102 f.; Zulini stellt für die Regio VI fest, dass die meisten Rautenmuster in das 2. Jh. v. Chr. datieren (Zulini 2011–12, 686).

80 Tang nennt in diesem Zusammenhang geometrische Formen und Rosettenmuster (Tang 2018, 103). Runde Motive von Böden aus Capua erinnern zudem an Malereien dritten Stils aus der Casa di A Umbricius Scaurus (VII 16,12–14) in Pompeji.

81 Tang 2018, 104; Zulini 2011–12, 689.

eine größere Vielfalt zu verleihen[82]. Zu den Gittermustern gesellten sich eine Reihe von zentral im Raum befindlichen und detaillierten Motiven[83].

In der letzten Phase der Stadt wurden neben den komplexen Motiven auch die schlichteren Tesserae-Reihen weiterverwendet[84]. Selbst die eher klassischen Motive des 2. Jhs. v. Chr. konnten, wenn auch in geringerer Quantität, noch genutzt werden[85].

Ein interessanter Einzelbefund zum Umgang mit Pavimenten stammt aus einer Villa des nur ca. 50 Km von Pompeji entfernten Baiae. Dort kamen in den Räumen (A) und (E) sowie dem Tablinum (g) und im Atrium mehrere übereinanderliegende Schichten von Pavimenten zum Vorschein. Besonders markant ist der Befund im Atrium. Während das älteste Paviment ein Opus Signinum mit einfachen Tesserae-Reihen zeigt, weist das mittlere bereits ein Opus Signinum mit einem Mäander auf. Den Abschluss bildet schließlich ein schwarz-weißer Mosaikboden. Das Beispiel macht die oben skizzierten Entwicklungen anhand eines Befundes sichtbar; allerdings ist es nicht möglich, die verschiedenen Schichten absolutchronologisch einzuordnen, da in ihnen kein datierbares Material gefunden wurde[86].

Neben einem großen Repertoire an Motiven bestand zudem die Möglichkeit, Böden zu bemalen. Diese Form der Gestaltung ist in Neapel bereits für das 4. Jh. v. Chr. im funerären Kontext nachgewiesen und wurde durchgehend verwendet[87]. In Pompeji lassen sich hingegen nur wenige Beispiele finden[88]. Wie schon eine Vielzahl der Motive der Opera signina wurden auch bemalte Böden bis zum Untergang der Stadt verwendet, sodass eine chronologische Einordnung nicht möglich ist. Hinzu kommt, dass die dünne Schicht, die über dem Estrich aufgetragen war, vor allem bei den älteren Ausgrabungen oftmals übersehen und entfernt wurde. Es ist folglich damit zu rechnen, dass zahlreiche weitere Häuser in Pompeji bemalte Estriche oder Opera signina besaßen[89].

Die skizzierte Forschungsgeschichte zeigt, dass Mörtelböden und eine Reihe von Motiven über einen langen Zeitraum verwendet wurden. Die meisten Pavimente der Insula IX 5 lassen sich demnach nur dann sicher einordnen, wenn gleichzeitig eine Beschädigung, Reparatur und andersartige bauliche Veränderung zu erkennen sind, die diese als älter kennzeichnen. Das gilt im Besonderen für die weit verbreiteten regelmäßigen und unregelmäßigen Punktmuster sowie die rautenförmigen Gitter- oder Swastikamuster, die seit dem 3. Jh. v. Chr. durchgehend genutzt

---

82 Ein solches Gittermuster befindet sich in Raum 17 der Casa dei Cubicoli Floreali/o del Frutteto (I 9,5), das aufgrund baulicher Maßnahmen im Haus vor 62 n. Chr. datiert wird. Es zeigt ein komplexes Muster aus Rauten, gekippten Quadraten und Swastiken. Ein zweites Paviment, das ein Gittermuster aus Rauten und vierkantigen Sternen aufweist, stammt aus dem Obergeschoss der Casa degli amanti (I 10,10.11) und wird aufgrund von Neudecorationsmaßnahmen im Haus in die Zeit des späten dritten bis frühen vierten Stils datiert (vgl. Tang 2018, 104. Pom18. 08. Pom27. 09)

83 Zu ihnen gehört ein achtseitiger Stern aus der Casa degli amanti (I 10,10.11). Er wird in die Zeit des späten dritten- beziehungsweise frühen vierten Wandmalereistils datiert (vgl. Tang 2018, 104. Pom27. 06); vgl. Pernice mit einer Abbildung des ursprünglichen Erhaltungszustands (Pernice 1938, Taf. 48.2).

84 Im 1. Jh. n. Chr. versah man im Triclinium des Hauses VI 13,10 das neue Opus signinum (Cocciopesto) mit regelmäßigen Punktreihen (vgl. Zulini 2011–12, 677).

85 So wählte man für die Neugestaltung des Cubiculums (7) der Casa dei Fiori (VI 5,19), die ebenfalls in das 1. Jh. n. Chr. datiert, ein Kreuzsternmuster (Zulini 2011–12, 677).

86 Miniero 2010, 444–446 Abb. 2–4.

87 Tang verweist auf das Tomba C in der Via Cristallini in Neapel (Tang 2018, 102).

88 Tang 2018, 89; Vassal 2006, 47 f. Zu ihnen gehören die rot bemalten Böden aus einem Cubiculum des Hauses I 8,8–9, einem Cubiculum der Casa di M. Lucretius Fronto (V 4.a) und Raum 5 der Casa dei Ouadretti Teatrali/di P Casca Longus (I 6,11). Der Boden aus Haus I 8,8–9 fällt zudem mit einer Malerei zweiten Stils zusammen, die möglicherweise zeitgleich entstanden ist (vgl. Vasal 2006, 48).

89 Vassal verweist auf die Fragilität der Bemalungen; de Vos bezeichnet die Böden als ‚pavimenta punica‘ und merkt an, dass der rote Belag durch zu starke Reinigung bei Grabungen häufig zerstört wurde und nur an den Rändern erkennbar ist, sodass eine Unterscheidung von einfachen Estrichböden oftmals nicht möglich ist (vgl. Vassal 2006, 48; de Vos 1991, 38).

werden[90]. Einige wenige Motive lassen sich hingegen einer Phase zuordnen. Zu ihnen gehören unter anderem Böden mit einem zentralen Motiv, das von figürlichen Darstellungen eingefasst wird. Solche Böden treten in Pompeji vergleichsweise früh auf und sind dort im 1. Jh. n. Chr. nicht mehr belegt[91]. Sie müssen dementsprechend älter sein und können nicht der letzten Phase angehören. Ähnlich verhält es sich mit den Kreuzsternen, die spätestens ab dem 1. Jh. v. Chr. auftreten und mit dem zweiten Wandmalereistil verbunden werden können[92]. Zu den chronologisch relativ datierbaren Motiven gehören auch die komplexen Gittermuster mit einer Vielzahl geometrischer Formen, in deren Mitte sich wiederum ein einzelnes Ornament oder eine bunte Steineinlage befindet. Sie kommen erst im 1. Jh. v. Chr. auf und werden in der Regel mit dem dritten Stil verbunden[93]. Neben einer chronologischen Einteilung verfolgt die vorliegende Arbeit darüber hinaus das Ziel, sowohl das Verhältnis von Alt und Neu zu analysieren als auch die Raumwirkungen näher zu betrachten. In Anbetracht der skizzierten Forschungsgeschichte und mit Blick auf die Insula IX 5 ist zu erwarten, dass für beide Aspekte erneut der Motivik eine entscheidende Rolle zukommen wird. Für die Analyse von Alt und Neu wird bereits erkennbar, dass die lange Nutzungsdauer ganz unterschiedlicher Pavimentformen nicht als ‚Bruch' verstanden wurde. Anders als im Falle der Wandmalereien sind keine neuen ‚Moden' zu erkennen, denen man folgte und die man permanent aktualisieren musste. Stattdessen stand eine Vielzahl von Motiven und Mustern zur Verfügung, die als adäquater Decor verstanden wurden. Ein Erfassen von Alt und Neu ist folglich nur selten anhand der Motivik alleine möglich, sondern bedarf in der Regel eines klar erkennbaren baulichen Eingriffs, wie eine Wand, die auf das Paviment aufsetzt.

1.3 Die Impluvien

In den Atrien der Häuser bestimmen nicht nur die Pavimente die Wirkung des Decors am Boden, sondern auch die Impluvien. Sie können ebenfalls unterschiedlichen Zeitphasen angehören und lassen sich chronologisch voneinander unterscheiden.

Die Grundlage schuf Nicolina Fadda, die für die Impluvien drei unterschiedlichen Formen (A–C) unterschied[94]. Sie untersuchte die Profile und Hohlkehlen anhand von Vergleichen aus der öffentlichen und der sakralen Architektur und ordnete die Impluvien stilistisch und chronologisch ein. Neben dem Stil bezog sie das genutzte Material und die Maße mit ein[95].

Hélène Dessales modifizierte Faddas Unterteilung und unterschied fünf Impluvientypen, die sie auch chronologisch differenzierte. Der älteste Typus (A) kam demnach bereits Ende des 3. Jhs. v. Chr. auf und wurde bis in das 2. Jh. v. Chr. verwendet[96]. Sie bestanden aus Nocera-Tuff und zeigen ein Kyma reversa[97]. Die Impluvien des ersten Typus konnten lange Zeit beibehalten und modifiziert

90 Eine genaue chronologische Einordnung dieser Böden kann nur vorgenommen werden, wenn Proben der Materialien entnommen und diese naturwissenschaftlich untersucht werden können. Eine solche Untersuchung hätte den Rahmen dieser Arbeit überschritten.

91 S. o. Anders verhält es sich in den Provinzen. Tang erwähnt ein zentralisiertes Motiv mit flankierenden Delphinen aus dem 1. Jh. n. Chr. in Spanien (Vgl. Tang 2018, 31).

92 S. o. Lediglich ein Beispiel aus der Casa dei Fiori (VI 5,19) datiert in die Zeit nach dem Erdbeben (vgl. Zulini 2011–12, 677).

93 S. o.

94 Fadda 1975, 161–168.

95 Fadda 1975, 164–166. Für Typus A: in Rom Tempio C di largo Argentina und tempio Rettangolare am Foro Boario, in Lanuvio am tempio di Iuno Sospita; Für Typus A 2: Rom Tempio A di largo Argentina, Cori Tempio di Ercole, Tivoli Tempio Rotondo; Typus A 3: Ostia Quattro Tempii und Tempio sul Decumano; Typus B 1: Keine Vergleiche; B 2: Tarquinia Tempio di Tarquinia, Latium Tempio di Giove Anxur; Typus C: Pompei Tempio della Fortuna Augusta und Grab 36 vor der Porta Ercolano.

96 Dessales 2019, 334; Fadda 1975, 161.

97 Dessales 2019, 334–336. Die Gruppe kann wiederum in Typus A1 und A2 unterteilt werden. Während Typus A1 geschwollene Kurven und eine stärkere Plastizität aufweist, besitzt Typus A2 weniger stark akzentuierte Formen. Als

werden. Sie waren in einigen Häusern noch in der letzten Phase der Stadt in Benutzung. Teilweise überdauerten sie sogar Um- oder Neubauten, wie in der Casa del Chirurgo (VI 1,10), dessen Nocera-Tuff-Impluvium vielleicht sogar aus einem Vorgängerbau stammte[98]. Die zweite Phase (B) wurde ausschließlich anhand der hellenistischen Häuser Pompejis entwickelt. Die Impluvien dieser Phase bestanden ebenfalls größtenteils aus Tuff oder waren mit Marmoreinlagen versehen und wiesen filigranere, abgerundete Profilformen auf, die sich sowohl typologisch als auch chronologisch weiter untergliedern lassen[99]. In einer ersten Phase (Typus B1), die in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. einsetzte, besaßen die Impluvien eine umgedrehte Hohlkehle, auf der leicht vertieft ein Kymation ruhte[100]. Ende des 2. Jhs. v. Chr. entwickelte sich ein neuer Typus (B2), der sich hauptsächlich durch die Form der Hohlkehle unterschied, die stärker geschwungen war[101].

In augusteischer Zeit vollzog sich ein Wandel, der zur Entwicklung eines neuen Impluvien-Typus (C) führte[102]. Sie unterscheiden sich gegenüber den vorangegangenen Impluvien aufgrund ihres Materials, der Proportionen und der Ornamentik. In der Regel bestanden sie aus weißem Marmor und waren etwas kleiner, aber gleichzeitig tiefer[103]. In der Ornamentik kam die Veränderung vor allem in der Form des Torus zum Ausdruck[104]. Die Umgestaltung der Impluvien ging mit einem Wandel des Decors der Atrien in der frühen Kaiserzeit einher. Das Atrium wurde zunehmend mit zahlreichen neuen Decor-Elementen ausgestaltet, die es stärker als repräsentativen Hof oder Garten inszenierten. Durch den Anschluss an die Druckwasserleitung wurden zudem auch technische Neuerungen möglich. So gewannen besonders Springbrunnen und Wasserspeier aus Marmor an Beliebtheit. Sie wurden häufig als Ensembles zusammen mit einem Tisch und/oder einem Labrum an den Impluvien auf der Achse vom Eingang zum Tablinum aufgestellt[105]. Die zahlreichen neu errichteten Springbrunnen fielen in der Regel mit einer Pilasterkonstruktion zusammen, von welcher der Wasserstrahl ausging[106]. Diese neue Art der Impluvien gewann schnell an Beliebtheit und wurde in den ersten beiden Jahrzehnten des 1. Jhs. n. Chr. die dominante Form der Gestaltung[107].

Ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. begann sich ein neuer Typus Impluvien (D) durchzusetzen, der sich von den vorangegangenen durch die Form der Profilleiste unterschied. Diese war nun stärker zurückgenommen, wodurch die Tiefenwirkung des Beckens gesteigert wurde. Gleichzeitig wurden die Randplatten gegenüber dem Atriumsboden angehoben und so zusätzlich betont[108].

Der letzte Typus (E) wird chronologisch mit der finalen Phase der Stadt zwischen 62 und 79 n. Chr. verbunden[109]. Die Impluvien verloren in dieser Phase ihre Profilleisten zugunsten kleiner Mauern, die partiell mit Marmor oder Putz bedeckt waren. Sie verfügten gegenüber dem Atrium

Beispiel für Typus A1 kann das Impluvium im tetrastylen Atrium der Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i) dienen; Typ A2 entspricht dem Impluvium des korinthischen Atriums der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20) (vgl. Dessales 2019, Kat. Nr. 29. 104).

98 Anderson – Robinson 2018, 78: „The atrium of the Casa del Chirurgo seems to have been provided from the outset with an impluvium or similar water collection feature, possibly the same tufo di Nocera feature present today, albeit having been raised and modified."

99 Dessales 2019, 336; vgl. Fadda 1975, 161 f.

100 Als Beispiel führt Dessales das zweite Impluvium aus der Casa dei Vettii (VI 15,1) und das Impluvium der Casa dei Capitelli Figurati (VII 4,57) an (vgl. Dessales 2019, 336).

101 Dem Typus B 2 gehört das Impluvium aus der Casa del Fauno (VI 12,2) an (vgl. Dessales 2019, 336).

102 Fadda 1975, 162 f.

103 Dessales 2019, 338: „les bassins présentent une hauteur de moulure plus réduite (9,9 cm contre 12,8 cm pour A et 18 cm pour B), une superficie moins importante dans l'atrium (3,33 m2), mais une profondeur accrue (21,3 cm)".

104 Dessales 2019, 337.

105 Haug 2020, 484–488; Dickmann 1999, 301–303.

106 Dessales führt als Beispiele die Casa di Meleagro (VI 9,2.13) und die Casa del Toro (V 1,7) an (Dessales 2019, 337).

107 Dessales 2019, 337.

108 Dessales gibt an, dass in Pompeji das Impluvium aus der Casa dei Vettii (VI 15,1) diesem Typus angehört. Weiter verbreitet sei er in Herculaneum, wo sich zahlreiche Beispiele finden ließen (Dessales 2019, 338).

109 Dessales 2019, 339: „Ces structures sont pour la plupart postérieures à 62 ap. J.-C.".

über ein deutlich höheres Bodenniveau und ließen das Impluvium stärker als ein Becken, das an die Installationen in den Gärten erinnert, in Erscheinung treten[110].

Methodisch ermöglicht die Einteilung durch Fadda und Dessales, die Impluvien anhand von Material, Ornamentik und Proportionen chronologisch einzuordnen. Die drei genannten Qualitäten stehen daher auch bei der Analyse der Wirkung des Decors im Mittelpunkt, da sie dem Betrachter die Möglichkeit geben, Alt und Neu voneinander zu unterscheiden. Mit Hinblick auf Alt und Neu wird bereits erkennbar, dass die Impluvien ähnlich wie die Wandmalereien stärker einem Wandel unterlagen, der sich an aktuellen Moden orientierte. Die Gestaltung der Impluvien ist dabei eng mit der Entwicklung der Atrien verknüpft, in denen sie sich befinden und die sich zu Beginn der Kaiserzeit veränderten[111]. Mit dem Aufkommen von Springbrunnen am Impluvium gewann das Atrium neben der visuellen auch eine auditive Qualität. Hinsichtlich Alt und Neu wird auch analysiert, ob diese auditive Qualität in der letzten Phase existierte oder ob Reparaturen und Beschädigungen sie einschränkte.

1.4 Die Türschwellen

Die Raumwirkung wird nicht zuletzt durch die Gestaltung der räumlichen Übergänge, mithin der Türschwellen, bestimmt. Sie gewinnen vor allem bei der Bewegung im Raum an Präsenz und sollen daher mit eingebunden werden. Für die vorliegende Arbeit wird auch diese Materialgruppe zuvorderst mit Blick auf ihre Chronologie diskutiert.

Für die chronologische Einordnung der Türschwellen ist besonders das Material entscheidend. Taylor Lauritsen legt eine relative Abfolge dar, die auch für die Insula IX 5 herangezogen werden kann[112]. Demnach zählen die zahlreichen Basalt-Schwellen zu den ältesten in Pompeji. Sie waren bereits ab dem 3. Jh. v. Chr. weit verbreitet und wurden bis zum Untergang der Stadt genutzt[113]. Im Falle von Umbauten und Reparaturen konnten sie außerdem wiederverwendet werden[114]. Türschwellen, die durch ein Mosaik markiert werden, kamen in Pompeji ebenfalls bereits früh auf. Gegen Ende des 1. Jhs. v. Chr. erreichte ihre quantitative Verbreitung im Zuge der zunehmenden Beliebtheit von Mosaikböden einen Höhepunkt[115]. Ende des 2. Jhs. v. Chr. kamen schließlich vermehrt auch Kalkstein-Türschwellen auf. Sie avancierten im Laufe des 1. Jhs. v. Chr. in Neubauten zum Material der Wahl und wurden in manchen Häusern wie zum Beispiel in der Casa del Torello (V I,7) genutzt, um ältere Schwellen zu ersetzen[116]. Bereits Thomas Staub hatte dort vermutet, dass die weißen Kalksteinschwellen gewählt wurden, um einen farblichen Kontrast zum schwarzen Boden des Atriums zu erzeugen, der ebenfalls auf die Neudecoration in die Zeit des zweiten Wandmalerei Stils zurückzuführen sei[117]. Ende des 1. Jhs. v. Chr. hielten schließlich marmorne Türschwellen verstärkt Einzug in den Häusern Pompejis und gewannen bis zum Untergang der Stadt zunehmend an

110 Dessales nennt als Beispiel die Casa di Octavius Quartio (II 2,2) (Dessales 2019, 339).

111 Haug 2020, 400.

112 Lauritsens Interesse gilt nur am Rande der Chronologie. In seiner Arbeit beschäftigt er sich hauptsächlich mit der Zugänglichkeit und Abgeschlossenheit von Räumen. Er hinterfragt kritisch die Annahme, dass die Wohnhäuser Pompejis und Herculaneums weit geöffnete Räume waren, die einem Passanten oder Besucher einen großzügigen Einblick erlaubten. Viel mehr kann er zeigen, dass die Zugänglichkeit stark regulier- und kontrollierbar war und so eine wichtige Rolle in der Austarierung zwischen öffentlichen und privaten Bereichen spielte (vgl. Lauritsen 2014).

113 Lauritsen 2014, 168 kann für die Casa del Menandro (I 10,4) zeigen, dass die Türschwellen aus Basalt starke Abnutzungen aufweisen. In Kombination mit der Form der Türpfosten, die altertümliche Proportionen aufweisen, kommt er so zu dem Schluss, dass sie bereits in die Entstehungsphase des Hauses datieren (vgl. Ling 1997, 58 zur Datierung).

114 Lauritsen 2014, 201.

115 Lauritsen 2014, 171 f.

116 Lauritsen 2014, 175 f.; Staub 2009, 211.

117 Staub 2009, 211.

Bedeutung. Neben Schwellen, die komplett aus Marmor bestehen, existieren auch Hybride. In der Regel war man bestrebt, die seitlichen Einfassungen aus Marmor zu fertigen, während das Zentrum der Schwelle, das am meisten abgenutzt wurde, aus einem resistenteren und weniger kostspieligen Material wie Kalkstein oder Basalt bestand. In Anbetracht seines Werts wurde Marmor zudem oftmals wiederverwendet[118]. Außerdem muss auch eine Vielzahl hölzerner Türschwellen existiert haben. Aufgrund der Vergänglichkeit des Materials sind diese in Pompeji heute nur selten bekannt, sodass keine Aussagen hinsichtlich ihrer Verwendung getroffen werden kann[119].

Zusammengefasst machen die lange Nutzungsdauer und Wiederverwendung älterer Türschwellen eine zeitliche Einordnung schwierig[120]. Mit Hinblick auf die Chronologie lassen sich in der Entwicklung allerdings Tendenzen ablesen. So können Schwellen, die aus Marmor und einem anderen Material zusammengesetzt sind und sich in unmittelbarer räumlicher Nähe zu einer Reparatur oder Beschädigung befinden, mit der letzten Phase der Stadt in Verbindung gebracht werden[121]. In Hinblick auf die decorative Qualität von Türschwellen spielt im Zusammenhang mit Alt und Neu zudem das Material eine wichtige Rolle. Wie gezeigt, werden die Basaltschwellen im Laufe des 1. Jhs. v. Chr. zumindest teilweise durch Kalksteinschwellen ersetzt. Es ist also davon auszugehen, dass Basaltschwellen von einem Betrachter als alt aufgefasst werden konnten. Marmorschwellen erzeugen indes einen gegenteiligen Effekt. Sie wurden erst in der Kaiserzeit eingeführt und wirken tendenziell eher neu.

1.5 Die Skulpturen

Neben den Decor-Elementen an Wand und Boden beeinflussen auch Skulpturen die Raumwirkung. Die Erforschung pompejanischer Skulpturen wurde, verglichen mit der ausführlichen Analyse der Wandmalereien und Pavimente, zunächst vernachlässigt[122]. Eine Ausnahme stellen Arbeiten dar, die versuchten, die Objekte motivisch einzuordnen. Erst seit den 1980er Jahren ist ein verstärktes Interesse an der statuarischen Ausstattung pompejanischer Wohnhäuser erkennbar. Das Interesse der Forschung gilt zum einen dem Stil und der Chronologie der Objekte und zum anderen ihrer Inszenierung[123]. Für die Analyse von Alt und Neu liegt der Fokus abermals auf der Chronologie. Ausnahmsweise wird an dieser Stelle ausführlich auf die wenigen Skulpturen der Insula IX 5 eingegangen. Auf diese Weise kann eine Eingrenzung erfolgen, um nur die hier relevanten Typen pompejanischer Plastik vorzustellen.

Insgesamt wurden mit vier Porträthermen und drei Statuetten nur wenige Skulpturen auf der Insula IX 5 aufgefunden. Während die Porträthermen allesamt aus dem Gartenbereich des

---

118 Lauritsen 2014, 178–181.
119 Lauritsen 2014, 181–187.
120 Lauritsen 2014, 187–190.
121 Vgl. Lauritsen 2014, 187 f.
122 Ausführlich zur Forschungsgeschichte demnächst Adrian Hielscher (Hielscher 2022, 5–15), der sich im Rahmen des ERC-Projekts mit dem Inventar der Insula del Menandro (I 10) auseinandersetzt; eine frühe kursorische Auseinandersetzung mit den Skulpturen lässt sich bei Overbeck – Mau finden (Overbeck – Mau 1884, 532–563).
123 Eugene Dwyer untersucht anhand der in situ aufgefundenen Skulpturen der Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24), des Hauses VII 12,17.21, der Casa del Camillo (VII 12,22–23–24), der Casa della Fortuna (IX 7,20) und der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28) die Aufstellung von Skulpturen in der letzten Phase der Häuser (vgl. Dwyer 1982); einen wertvollen Beitrag zur Erforschung pompejanischer Skulpturen liefert auch Wilhelmina Jashemski (Jashemski 1979, 1993), die sämtliche Gärten Pompejis untersuchte und katalogisierte. Sie berücksichtigte auch die zahlreichen in den Gärten aufgefundenen Skulpturen; Für einen kurzen Überblick über die wichtigsten Forschungstendenzen in den letzten Jahrzehnten s. Gazda 2015, 374–389; Kuivalainen ergänzt Dwyers Beobachtungen zur Casa di M. Lucretii (IX 3,5.24) und macht deutlich, dass die Skulpturen nicht nur auf das Tablinum (15), sondern auch auf die wichtigen Aufenthaltsräume (19, 20 und 25) ausgerichtet waren (Kuivalainen 2019, 76 f.). Ältere Aufnahmen zeigen die Skulpturen kurz nach der Ausgrabung (Conticello 1990 Abb. 55. 56).

Hauses IX 5,6.17 stammen, kommen die teilweise stark fragmentierten Statuetten[124] aus verschiedenen Häusern. Letztere sind heute nicht mehr auffindbar und es existieren auch keine Abbildungen, sodass eine Analyse nicht möglich ist. Bei den Porträthermen aus weißem Marmor handelt es sich um die Darstellungen einer jungen Frau sowie dreier bärtiger Männer[125]. Im Folgenden sollen die Forschungsergebnisse zur Chronologie pompejanischer Skulpturen kurz skizziert werden.

Während sich die Aufstellung von Skulpturen in den Villen in republikanischer Zeit zunehmend großer Beliebtheit erfreute[126], ist ihr vermehrtes Auftreten in den pompejanischen Wohnhäusern erst in der frühen Kaiserzeit greifbar[127]. Dabei kamen unterschiedliche Materialgattungen und verschiedene Medien zum Einsatz, welche die Atrien und Peristyle zunehmend in Schauräume verwandelten[128]. In den Atrien konnten die Impluvien etwa mit Marmortischen, Statuen oder figürlichen Wasserspeiern versehen werden, die die zentrale Achse des Hauses betonten. Gleichzeitig wurden Hermen[129] aufgestellt, die mythologische Sujets zeigten oder der Repräsentation des Hausherrn dienten. Neben den Atrien avancierten in der Kaiserzeit vor allem die Peristyle zum Aufstellungsort für Skulpturen. Neben Wasserspeiern in Form von Tieren oder mythologischen Figuren lassen sich dort auch Skulpturen von Gottheiten wie Apollo oder Diana, Venus und ihrem Gefolge, aus der dionysischen Sphäre und von Tieren finden. Bereichert werden diese vielfältigen Darstellungen noch

---

124 Am 4. April 1878 wurde in Haus IX 5,2 eine kleine Sitzstatuette der Isis aus Gold in einem Versteck im hinteren Teil des Tablinums (k) aufgefunden (Mau 1879, 55. Anm. 1); allerdings ist es problematisch, dem Objekt ohne Kontext eine konkrete Deutung beizumessen oder aufgrund der Statuette gar davon auszugehen, dass es sich bei den Bewohnern um Anhänger des Isis Kults handelte (vgl. Barrett 2019, 31, die erst kürzlich darauf hinwies, dass die Statuette einer ägyptischen Gottheit sowohl als sakrales als auch ästhetisches Objekt angesehen werden kann); In Haus IX 5,6.17 befand sich eine kleine Statuette eines Vogels im Tablinum (l) (Mau 1879, 92. Anm. 1); In Triclinium (p) des Hauses IX 5,9 wurden Fragmente einer Figurine entdeckt. Neben einem Arm handelte es sich um eine Hand mit einem Phallus (Mau 1879, 133. Anm. 2).

125 Marmora Pompeiana 2008, 170 f.; Eschebach 1993, 423; Lorenz 1965, 15 f.; Comparetti – de Petra 1883, 34 f.; Mau 1879, 95.

126 Neudecker 1988, 5–18. Bereits im 2. Jh. v. Chr. wird aus den Quellen die private Verwendung von Beutekunst, die im Rahmen der römischen Eroberung des griechischen Ostens nach Italien gelangte, in den privaten Anwesen der Feldherren deutlich. Ab dem 1. Jh. v. Chr. gewann die Beschaffung griechischer Skulpturen eine neue Qualität. Zum einen verblieb nun ein größerer Teil der Beutekunst im direkten Besitz der Feldherren, zum anderen gelangte eine neu entstandene Oberschicht zunehmend an finanzielle Mittel, um ihren gesteigerten Repräsentationsdrang Geltung zu verschaffen. Sie stellten Agenten Mittel zu Verfügung, um Skulpturen aus Griechenland zu importieren. Das früheste anhand von Quellen greifbare Beispiel einer Villenausstattung stellt Ciceros Tusculanum dar, für dessen Ausstattung er seinen Freund Pomponius Atticus anwies, geeignete Skulpturen aus Griechenland zu erwerben. Vereinzelt lassen sich auch in den pomepjanischen Häusern bereits ab dem ausgehenden 3. Jh. v. Chr. Skulpturen finden. Zu ihnen gehört zum Beispiel der bronzene Faun aus der Casa del Fauno (VI 12,2) (vgl. Haug 2020, 199 f.); hierzu auch Döhl – Zanker 1979, 202 f.). Döhl und Zanker wollen in den frühen Skulpturen Pompejis hellenistische Werke hoher Qualität erkennen.

127 Haug 2020, 497 f. Die Vielzahl an neuen Ausstattungselementen verleiht dem Atrium ein großes ästhetisches und semantisches Sinnangebot, das alte Themen wie das Dionysische oder die Repräsentation des Dominus und seiner Familie in neue Medien überführt. Dickmann sieht in den Veränderungen eine Transformation der Atrien (Dickmann 1999, 301–309).

128 Haug analysiert vor allem die ästhetische und semantische Wirkung der Skulpturen und zeichnet die wichtigsten Entwicklungen in der frühen Kaiserzeit nach (Haug 2020, 488–516); vgl. Farrar 1998, 97–129 mit einem Fokus auf die Gärten und einem Blick über Pompeji hinaus. Zur Entwicklung und Ausgestaltung der Atrien in der Kaiserzeit vgl. Dickmann 1999, 301–309 und zur statuarischen Ausstattung der Peristyle in der frühen Kaiserzeit vgl. Dickmann 1999, 348–354; Mastroroberto 1992, 39–43. Wohlmayr (1991, 16–50) merkt mit Fokus auf die Idealplastiken an, dass sich bereits vereinzelt Plastiken auf Delos finden lassen. Für die Idealplastik stellt er in den Vesuvstädten erst ein Aufkommen im 1. Jh. v. Chr. fest; Döhl – Zanker (1979, 189–198) skizzieren erstmals überblicksartig die Entwicklungen und stellen ein vermehrtes Aufkommen von Porträts und Hermen in der frühen Kaiserzeit fest. Jashemski (1979, 34–40) erkannte bereits früh die Bedeutung des Gartens als Aufstellungsort für eine Vielzahl an Skulpturen. Der ausführliche Katalog zu ihrer Arbeit listete die Skulpturen und schuf so ein Corpus, auf das die anschließende Forschung aufbauen kann. Vgl. Jashemski 1993.

129 Im italischen Raum kamen Porträthärmen erst in augusteischer Zeit auf (Haug 2020, 490–493; Fejfer 2008, 89–91). Wrede datiert das Aufkommen von Porträthermen ebenfalls in das 1. Jh. v. Chr. (Wrede 1986, 79).

durch die zweidimensionalen Bilder auf den Oscilla, die zwischen den Interkolumnien aufgehängt waren und häufig ebenfalls dionysische Themen zeigten. Hinzu kamen die im Gartenbereich oder zwischen den Interkolumnien des Peristyls aufgestellten Hermen, Porträts und Porträthermen. Letztere konnten zur Selbstrepräsentation vereinnahmt werden und zeigten oftmals Mitglieder des Kaiserhauses, Philosophen und Denker[130]. Die Datierung der unterschiedlichen Gattungen wird in der Regel auf Basis der stilistischen Einteilung vorgenommen[131]. Darüber hinaus unterscheiden sich die Häuser erheblich hinsichtlich der Dichte ihrer skulpturalen Ausstattung. Die Insula IX 5 nimmt sich mit ihren vier Hermen folglich eher bescheiden aus.

Folgt man der auf stilistischen Merkmalen basierenden Chronologie, so lassen sich Porträthermen in Pompeji[132] erstmals in der frühen Kaiserzeit nachweisen[133]. Die Datierung dieser Ideal- und Privatporträts ist eng mit der Datierung der Herrscherporträts verbunden, denen es nachzueifern galt[134]. Die ersten Porträthermen traten zunächst in den Atrien der größeren Häuser in Erscheinung, wo sie am Übergang zum Tablinum oder in den angrenzenden Alae positioniert wurden. Bei den Porträts am Atrium handelt es sich in der Regel um Bildnisse, welche die Familie des Hauses oder Angehörige des Kaiserhauses darstellten. Durch Inschriften auf den Hermenschäften in der Casa di L. Caecilius Iucundus e casa annessa V 1,23 (V 1,26) und Haus VII 14,20 ist bekannt, dass die Porträthermen auch gestiftet werden konnten[135]. Sie dienten damit nicht nur der Selbstrepräsentation und Aufwertung des Wohnraums, sondern auch als Form der Ehrung im privaten Kontext, die bereits beim Betreten des Atriums für einen Besucher erkennbar war[136].

Außerdem wurden Porträthermen in der Kaiserzeit in Pompeji auch im Gartenbereich oder zwischen den Säulen des Peristyls aufgestellt[137]. Neben Bildnissen, die ebenfalls Mitglieder der Familie oder des Kaiserhauses zeigten, kamen dort Darstellungen von Philosophen und Denkern hinzu.

130 Haug 2020, 513.

131 Zu den Oscilla zuletzt Bacchetta 2006, 63–76. Bacchetta analysiert neben stilistischen Kriterien auch die Anbringungskontexte. Seine Untersuchung reicht bis in das 3. Jh. n. Chr. Zu den Bronzeskulpturen s. Lahusen – Formigli 2001, die einen umfangreichen Katalog zu den römischen Bronzeskulpturen vorlegen, in denen sie auch auf Varianten und Kopien verweisen und Datierungen vornehmen. Sie legen den Fokus ausschließlich auf Bildnisse und lassen Darstellungen von Tieren außen vor. Für die Porträts zuletzt Fejfer 2008; Zur Untersuchung der Bildnisse von Ehren- und Grabmonumenten sowie aus den privaten Kontexten Pompejis s. Bonifacio 1997. Die problematische Annahme einer linearen Entwicklung von Porträts und die Unterschiede bei der Einteilung griechischer und römischer Epochen wurden zuletzt ausführlich diskutiert bei Fullerton 2015, 209–221.

132 Literarische Quellen zeigen, dass die Aufstellung von Hermenbildnissen bereits in hellenistischer/spätrepublikanischer Zeit begann (vgl. Sinn 2015, 197; Fejfer 2008, 89–91; Dickmann 1999, 118). Für die römische Villa ist die Aufstellung von Hermen durch Ciceros Briefe an Atticus belegt, der für seine Villa in Tusculum Skulpturen orderte. Atticus habe ihm daraufhin eine Hermathena beschafft (vgl. Cic. Att. 1,5,2; 1,9,3; Zur Skulpturenausstattung römischer Villen s. auch Neudecker 1988).

133 Dickmann 1999, 118. Wrede datiert das Aufkommen der Porträtherme in der römischen Welt in das dritte Viertel des 1. Jhs. v. Chr. (Wrede 1985, 75). Möglicherweise handelt es sich um eine Entwicklung, die sich im römischen Raum vollzog und dann erst nach Griechenland zurückgetragen wurde, denn Porträthermen lassen sich dort erst im 2. Jh. n. Chr. nachweisen. Rückert verweist aber gleichzeitig auf den Fund einer Porträtherme aus Ai Khanoum in Baktrien, die möglicherweise schon in das 2. Jh. v. Chr. datiert (Rückert 1998, 37).

134 Fejfer 2015, 242; Fejfer 2008, 89–91. Zum sogenannten Zeitgesicht bereits Zanker 1982, 307–312. Fittschen weist darauf hin, dass nicht alle Bürger notwendigerweise den Kaiser nachahmten und auch andere Einflüsse denkbar seien. So seien für die Bildnisse der Kaiser auch die jeweiligen Moden der Zeit berücksichtigt worden (Fittschen 2015, 67).

135 Die beiden Hermen aus der Casa di L. Caecilius Iucundus e casa annessa V 1,23 (V 1,26) tragen die Inschrift: *Genio L(ucii) nostri | Felix L(ibertus)* (CIL X 860) und belegen die Stiftung des Porträts durch den freigelassenen Felix; Dickmann (1999, 120) sieht in dem noster eine persönliche Note des Stifters, die sich auch in individuellen Zügen des Porträts wie einer ‚hässlichen Warze' wiederfindet; Die zweite Inschrift aus Haus VII 14,20 (CIL X 865) trägt die Inschrift *Primo N. | Anteros arcar*. Es handelt sich somit um die Stiftung durch den Sklaven Anteros.

136 Die Inschriften der Porträthermen ähneln somit jenen des öffentlichen Bereichs. Allerdings sind die Hermen der Häuser in einen anderen räumlichen und sozialen Kontext eingebunden (vgl. Haug 2020, 490 f.; Dickmann 1999, 120); anders bei Fejfer 2008, 89–91. Zur Verbindung von Porträts im Atrium mit Ahnengalerien s. Dwyer 1982, 127 und De Franciscis 1951, 31.

137 Dwyer 1982, 127 f.; Farrar 1998, 122–125.

Letztgenannte traten im italischen Raum erstmals in der frühen Kaiserzeit auf[138]. Im Gegensatz zu den Bildnissen von Angehörigen des Kaiserhauses oder der Familie des Hausherrn weisen die Porträts von Philosophen und Dichtern kein ‚Zeitgesicht' auf, sondern traditionelle Motive wie zotteliges Haar, einen langen Vollbart und einen nachdenklichen Gesichtsausdruck, die nur selten an den Zeitgeschmack angepasst werden. Sie können daher meistens nicht anhand stilistischer Kriterien, sondern nur auf Grundlage des Materials und des Befundkontexts datiert werden. Ähnlich wie die Idealporträts am Atrium sollten die Bildnisse von ‚Gelehrten' zur Repräsentation des Hausbesitzers beitragen. Sie wurden gewählt, um die eigene Bildung und Gelehrsamkeit zur Schau zu stellen[139].

Die auf der Insula IX 5 aufgestellten Hermen von Gelehrten fügen sich in das für Pompeji grundsätzlich skizzierte Bild. Aufgrund ihrer allgemeinen Ikonographie und fehlender datierbarer stilistischer Merkmale können sie frühstens in das 1. Jh. n. Chr. datiert werden. Mit Hinblick auf das zentrale Thema der Arbeit, das Zusammenspiel von Alt und Neu, handelt es sich damit bei den Hermen um vergleichsweise junge Elemente. Da ihre Datierung unsicher ist, lässt sich die Möglichkeit, dass sie bereits vor dem Beben von 62 n. Chr. aufgestellt wurden, nicht ausschließen.

1.6 Die architektonische Entwicklung der pompejanischen Domus

Neben den Decor-Elementen wird auch die Architektur der Wohnhäuser in die Untersuchung miteinbezogen. Die Erforschung des pompejanischen Wohnhauses oder auch Domus hat eine lange Tradition. Bereits im 19. Jh. stellte man anhand der Befunde in Pompeji erste Überlegungen zur Entwicklung des idealtypischen Atriumhauses an[140]. Dabei standen zunächst vor allem Untersuchungen zur Terminologie und Typologie im Mittelpunkt, die sich an den Angaben aus Vitruvs sechstem Buch de Architectura orientierten. Die Untersuchung der Terminologie und Chronologie des Atriumhauses ist seitdem fester Bestandteil der Forschungsdiskussion[141]. Seit den 1990er Jahren ist ein kritischer Umgang mit der vitruvschen Terminologie zu beobachten[142]. Zu Beginn des 20. Jhs. gewannen zunehmend auch Fragen nach der Entwicklung einzelner Räume, der Bautechniken und des Baumaterials an Bedeutung, verbunden mit dem Wunsch, die chronologische Entwicklung der Häuser zu durchdringen. Im Verlauf des 20. Jhs. wandelte sich das Interesse hin zur sozialen Bedeutung[143] und den verschiedenen Nutzungsformen der pompejanischen Domus.

---

138 Farrar 1998, 122; Dwyer 1982, 128; Wrede 1985, 78. Erste Hermen mit Porträts von Philosophen und Dichtern seien 50 v. Chr. zusammen mit Hermengalerien, denen eine gymnasiale Bedeutung innewohne, aufgekommen; hierzu auch Lorenz 1965, 53.

139 Haug 2020, 514; Marmorea Pompeiana 2008, 273 f.; Farrar 1998, 122–125; Wrede 1985, 76; Dwyer 1982, 128; Lorenz 1965, 15.

140 Mazois 1824.

141 John Clarke fasst die Forschungsgeschichte zur Domus kurz zusammen. Obwohl sein Schwerpunkt auf Pompeji liegt, gibt er auch einen Ausblick auf die Entwicklung nach 79 n. Chr. (Clarke 2014, 342–362); Wallace-Hadrill 2007, 279–291. Mit einem Blick über Pompeji hinaus diskutiert Simon Ellis auch die Entstehung des Atriumhauses. Für die frühen Häuser wird auch die Möglichkeit eines offenen Hofes ohne charakteristisches Impluvium diskutiert (Ellis 2000, 26–31); Wallace-Hadrill stellte ebenfalls bereits erste Überlegungen zu Atriumhäusern ohne Impluvium an (Wallace-Hadrill 1997, 219–240). Ein Ausblick auf die Entwicklung von Domus nach dem Untergang Pompejis und einen Blick auf die Entwicklung in den Provinzen findet sich bei Brothers 1996, 31–61.

142 Zuletzt Haug 2020, die sich zwar für die Nutzung antiker Begriffe ausspricht, aber auf die mit ihnen verbundenen modernen Konzepte hinweist; Clarke merkt an, dass Begriffe aus anderen römischen Quellen zur Beschreibung von Räumen wie camera und conclave bei Vitruv nicht vorkommen (Clarke 2015, 343 mit Verweis auf Leach 1997, 50–72). Der Umgang mit den lateinischen Begriffen wird auch bei Kawamoto 2013 kritisch hinterfragt. Sie spricht sich dafür aus, auf Basis einer detaillierten komparativen Analyse zwischen Wohnhäusern und antiken Quellen neue Erkenntnisse zu gewinnen, da sie davon überzeugt ist, dass es Übereinstimmungen zwischen der zeitgenössischen Literatur und Architektur geben muss; Dickmann 1999, 23–41 verweist wie Eleanor Winsor Leach (Leach 1997) zuvor auf die Abhängigkeit von Vitruv und die damit verbundenen Schwierigkeiten.

143 Besonders einflussreich sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Wallace-Hadrill (vgl. Wallace-Hadrill 1988, 54–65; Wallace-Hadrill 1994, 3–38), der die sozialhierarchischen Strukturen des Wohnraums untersuchte und

Dabei wurde die Entwicklung von Wohnbereichen und des Hauses als Ganzes stärker in den Blick genommen und die Bedeutung des Atriumhauses kritisch hinterfragt[144].

Für die Untersuchung von Alt und Neu ist vor allem die chronologische Entwicklung der pompejanischen Wohnhäuser von Bedeutung. In der Regel wird eine solche Analyse mit Hilfe der Datierung von Mauerwerkstechniken oder auf Basis der zahlreichen Befunde Pompejis vorgenommen, die in einer Vielzahl von Arbeiten[145] und Detailuntersuchungen[146] zu den Häusern zu finden sind. Für beide Aspekte werden im Folgenden die wichtigsten Arbeiten kurz diskutiert, um die Entwicklung der Häuser auf der Insula IX 5 relativ chronologisch einordnen zu können. Die zahlreichen Arbeiten zur Terminologie, Typologie und der sozialen Bedeutung der Häuser stehen hingegen nicht im Fokus.

Für die Erstellung einer Chronologie der Häuser, die auf Basis des genutzten Mauerwerks beruht, wurden in der Vergangenheit das genutzte Gestein, die Technik sowie der Mörtel und Verputz berücksichtigt[147]. Erste Vermutungen hinsichtlich Bausubstanz und Mauerwerk wurden bereits während der Ausgrabungen angestellt, so verband etwa schon Mau die großen Kalksteinquadermauern mit einer älteren Phase der Besiedlung[148].

Eine erste ausführliche chronologische Einteilung des Mauerwerks nahmen zu Beginn des 20. Jhs. Amedeo Maiuri und Roger Clifford Carrington vor[149]. Die aus Carringtons Analyse hervorgegangene relative Abfolge wurde von Hans Eschebach und Jean-Pierre Adam übernommen und weiterentwickelt[150]. Die chronologische Einteilung der Mauerwerkstechniken und des verwendeten Materials ist eng an die Phasen der pompejanischen Stadtmauer angelehnt[151]. So seien nach Carringtons Auffassung Kalksteinmauern aus Opus quadratum oder Opus africanum[152] für Wohnbauten erst im 4. und 3. Jh. v. Chr. genutzt worden, nachdem das Material durch die Erneuerung

anhand der Architektur und des Decors sowie der Zugänglichkeit des Wohnraums eine Unterscheidung in eher private und öffentliche Bereiche des Hauses vornahm. Die Erforschung privater und öffentlicher Bereiche fand großen Anklang und wurde breit diskutiert. Jüngst erschien ein Sammelband, in dem auch die pompejanischen Kontexte erneut untersucht wurden (vgl. Tuori – Nissin 2015); zuletzt wurden die Dichotomie öffentlich und privat kritisch von Haug diskutiert (vgl. Haug 2020, 22–27); gleichsam bedeutend sind Überlegungen, die den Wohnraum stärker als Ort menschlichen Handelns in den Blick nehmen und betrachten, inwieweit soziale Prozesse einen Einfluss auf die Gestaltung des Wohnraums hatten. Ray Laurence und Wallace-Hadrill publizierten einen Sammelband, in dem Überlegungen zu verschiedenen Bereichen (Bewohner, Kult, öffentlich/privat) zusammengeführt werden (vgl. Laurence – Wallace-Hadrill 1997); vgl. Gazda 1991 mit einem Schwerpunkt auf dem Zusammenspiel von Decor und Architektur.

144 S. u.

145 Vgl. Dessales 2019 mit einem umfangreichen Katalog mit 133 Häusern, in denen alle decorativen Becken und Wasserspiele der Häuser erfasst sind; Flohr 2007 mit einer umfangreichen statistischen Auswertung der Häuser Pompejis nach Größe und Funktion. Wallace-Hadrill untersuchte 104 Häuser der Regio VI in Pompeji und 52 Häuser der Regio I Herculaneums hinsichtlich ihrer Größe (Wallace-Hadrill 1994, 68 f.); Jashemski analysierte die Gärten der Wohnhäuser und legte einen umfangreichen Katalog nebst Datierungen vor (Jashemski 1979; Jashemski 1993).

146 Zu den neueren Veröffentlichungen gehören Abhandlungen zur Casa del Chirurgo (VI 1,10) (Anderson – Robinson 2018), zur Insula VI 7 (Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017) und zur Insula IX 8 (Coralini 2017). Außerdem sind vor allem die zahlreichen Publikationen aus der Reihe Häuser in Pompeji und die Arbeiten Roger Lings zur Casa del Menadro (I 10,4) (Ling 1997; Ling – Ling 2005) hervorzuheben.

147 Vgl. Anderson – Robinson 2018, die sich im Rahmen ihrer Grabungsergebnisse in der Casa del Chirurgo (VI 1,10) kritisch mit den Ergebnissen und Annahmen der bisher geleisteten Forschung, zum Beispiel zum Thema Mauerwerkstechniken, auseinandersetzen.; Bruni 2018; Freccero 2018; Coralini 2018; Carafa 2011; Wallace-Hadrill 2007; Carafa 2005; Dickmann 1999; Allison – Sear 2002 sowie weitere Publikation der Reihe ‚die Häuser Pompejis'.

148 Mau (1908, 290 f.) bringt Fassaden mit einem Kalksteinmauerwerk bereits mit einer alten Phase vor 200 v. Chr. in Verbindung.

149 Carrington 1933; Maiuri 1942.

150 Adam 1994; Adam 2007; Eschebach 1995.

151 Die jüngste Diskussion der Entwicklung der Stadtmauer von samnitischer bis in die römische Zeit findet sich bei van der Graaff 2019, 44–81; Chiaramonte 2007.

152 Adam 2007, 98 f.; Eschebach 1995, 158.

der Stadtmauer, die in die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. datiere, verfügbar wurde[153]. Ab 200 v. Chr. sei dann zunehmend Tuff beim Bau von Wohnhäusern zum Einsatz gekommen und bis zur Einrichtung der Kolonie durchgehend verwendet worden[154]. Der Einsatz von Opus incertum mit Bruchsteinen und Kalkmörtel datiere hingegen in das späte 3 Jh. v. Chr.[155]. Techniken wie das Opus reticulatum, Opus latericium und Opus vittatum mixtum seien erst mit der Ansiedlung römischer Veteranen um 80 v. Chr. aufgekommen[156]. Vor allem das Opus vittatum mixtum wurde häufig mit den Reparaturen nach dem Erdbeben in Verbindung gebracht, da es leicht aus bestehenden Mauerresten und verfügbaren Materialien zusammenzufügen sei. Gebrannte Ziegel könne man hingegen erst mit der Errichtung der römischen Kolonie 80 v. Chr. greifen[157].

Die chronologische Einteilung von Mauerwerkstechniken und Material wurde immer wieder kritisiert[158]. Jüngere Ausgrabungen in der Casa del Chirurgo (VI 1,10) und in der Regio VI haben neue Anhaltspunkte zur Datierung von Mauerwerk gebracht. So datieren die schweren Mauern aus Opus quadratum, die häufig mit einem Opus africanum verbunden sind, dort vom späten 3. Jh. v. Chr. bis in das 2. Jh. v. Chr. und somit in eine spätere Phase als von Adam und Carrington vorgeschlagen[159]. Dazu passen auch neuere Untersuchungen zur Stadtmauer, die nahelegen, dass der Ausbau der Verteidigungssysteme erst später vorgenommen wurde als gemeinhin angenommen[160]. Die chronologische Einordnung des Opus incertum gestaltet sich hingegen als schwierig. Es kann bereits seit dem 2. Jh. v. Chr. nachgewiesen werden und wird dann durchgehend genutzt[161]. Teilweise diente es auch für Reparaturen nach dem Beben[162]. Opus vittatum mixtum, das meistens für Fenster- und

153 Carrington kommt nach einer Untersuchung der Casa del Chirurgo (VI 1,10) zu diesem Ergebnis (Carrington 1933, 128).

154 Adam führt für die vermehrte Nutzung von Tuff abermals die Erneuerung der Stadtmauer und damit verbunden die Verfügbarkeit von Material als Begründung an (Adam 2007, 99).

155 Carrington 1933, 129. Zuletzt kritisiert von Mogetta 2016, 43–72.

156 Adam 2007, 108; Eschebach 1995, 162.

157 Adam 2007, 106–108.

158 Jüngst konnte gezeigt werden, dass Opus incertum mit einem caementitium Kern für Wohnbauten in Pompeji nicht vor dem 2. Jh. v. Chr. aufkam. Die zunehmende Verbreitung der Technik sei von lokalen Schichten vorangetrieben worden und nicht wie häufig angenommen durch den engen Kontakt zu Rom (Mogetta 2016, 43–72); Heini Ynnilä wies darauf hin, dass ältere Materialien häufig wiederverwertet wurden. Ynnilä legt anhand der Digesten dar, dass von einem regen Handel mit älterem Baumaterial auszugehen ist, der gesetzliche Reglementierungen erforderte. Das genutzte Material könne daher zu Trugschlüssen hinsichtlich der Datierung von Bauten führen (vgl. Ynnilä 2013, 72 f.); Wallace-Hadrill kritisiert mit Blick auf die Casa del Chirurgo (VI 1,10) die Datierung des Kalksteinmauerwerks. Zwar handle es sich um das älteste Material, aber eine Datierung sei dennoch nicht möglich (Wallace-Hadrill 2007, 280–282); Dickmann bemerkt, dass sich die chronologische Einordnung von Mauerwerkstechnicken nur begrenzt zur Datierung eignet (Dickmann 1999, 19); Ohr stellt fest, dass keine umfangreiche Untersuchung zur Entwicklung des Ziegelmauerwerks in Pompeji vorliegt. Anhand der Basilika in Pompeji kann er zeigen, dass die Formziegel der Säulen und die rechteckigen Platten für Mauerzungen mit angesetzten Türeinfassungen bereits in die 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. datieren. Außerdem stellt er fest, dass die statisch stark beanspruchten Bauglieder in Ziegelmauerwerk ausgeführt wurden. Er sieht die unterschiedliche Materialnutzung funktional und nicht chronologisch begründet (Ohr 1991). Bereits 1986 wurde darauf hingewiesen, dass auf allgemeingültige Datierungen zu verzichten sei und die Funktion des Mauerwerks im Mittelpunkt der Betrachtung stehen sollte (Kockel u. a. 1986, 550).

159 In der Casa del Chirurgo (VI 1,10) können die schweren Mauern in Opus quadratum nicht vor 216 v. Chr. entstanden sein. Sie sind mit gelbem Mörtel mit Opus africanum verbunden. Außerdem zeigten die Ausgräber, dass die Nutzung von Opus quadratum und Opus africanum baustatisch bedingt war. Während die schweren Wände aus Opus quadratum nur dort platziert wurden, wo die Casa del Chirurgo (VI 1,10) auf älteren Fundamenten ruht, kommt das Opus africanum auch auf natürlichem Boden vor (Anderson – Robinson 2018, 74–87). Einen partiell abweichenden Eindruck vermittelt die Situation auf der Insula VI 7. Die ältesten Mauern sind in Opus africanum ausgeführt und werden in das ausgehende 2. Jh. v. Chr. datiert (Maratini 2017, 327).

160 Van der Graaff 2019, 65–67.

161 Es wurde in der Regio VI bereits ab dem 2. Jh. v. Chr. genutzt und lässt sich auf der Insula VI 7 im 1. Jh. v. Chr. nachweisen (Mogetta 2016, 57–66). In der Casa del Chirugo wird es hingegen erst in das 1. Jh. v. Chr. datiert (Anderson – Robinson 2018, 82–87).

162 Maratini 2017, 329.

Türlaibungen oder die Stabilisierung von Eckverbindungen genutzt wurde, scheint sich hingegen erst im 1. Jh. v. Chr. zunehmender Beliebtheit zu erfreuen[163]. Opus latericium wurde hingegen nur selten verwendet und kann in der Regel mit den wenigen Restaurierungen nach 62 n. Chr. in Verbindung gebracht werden[164].

Für die letzte Phase ist außerdem die Arbeit von Nicola Ruggieri von Bedeutung, welcher die Mauerwerkstechniken im Hinblick auf ihre Verwendung in der Zeit zwischen 62 bis 79 n. Chr. untersuchte. Für das schwer zu datierende Opus incertum stellte er fest, dass wiederverwendete Cocciopesto- und Ziegelfragmente im Mauerwerk ein Hinweis auf eine Errichtung nach dem Erdbeben seien. Gleichzeitig können auch gemauerte Ziegelbögen an den Fassaden der Häuser auf eine Reparatur hindeuten[165]. Allgemein handle es sich beim Opus latericium um einen verglichen mit Opus incertum erdbebenresistenten Baustoff, der sich nach 62 n. Chr. möglicherweise zunehmender Beliebtheit erfreute. Allerdings führt Ruggieri keine Beispiele an, die sicher nach dem Beben entstanden sind. Anders verhält es sich mit Opus vittatum mixtum, das in Form von schmalen Streifen oder Blöcken genutzt wurde, um angeschlagenes Opus incertum zu reparieren und ihm neue Stabilität zu verleihen. Solche Befunde können demnach als Indiz, wenn auch nicht als Beleg, für eine Reparatur gedeutet werden[166].

Die jüngsten Ergebnisse verdeutlichen, dass eine auf der Analyse des Mauerwerks aufgebaute Chronologie für die Untersuchung der Insula IX 5 problematisch ist. Abgesehen von einer Zuweisung des schweren Opus quadratum aus Kalkstein zu den ältesten Phasen der Stadt, eignet sich die Chronologie des Mauerwerks nur bedingt zur Unterscheidung von alten und neuen Phasen. Ein Großteil der Mauern der Insula IX 5 besteht aus einfachem Opus incertum, zusammengesetzt aus Kalk- und Tuffsteinen, das, wie gezeigt wurde, nur schwer zu datieren ist. Es kam vermehrt ab dem 2. Jh. v. Chr. zum Einsatz und war bis zum Untergang der Stadt in Gebrauch. Auch die zahlreichen Türen und Mauern, die über eine Einfassung aus Opus vittatum mixtum verfügen, können nicht eindeutig chronologisch eingeordnet werden[167]. Sie traten häufig im 1. Jh. v. Chr. in Erscheinung und sind meistens auf eine Verstärkung der Türen und Fenster zurückzuführen, die nicht zwangsläufig auf eine Reparatur zurückgehen müssen[168]. Es handelt sich vielmehr um eine Bautechnik, durch die statisch belastete Bauglieder zusätzlich verstärkt wurden[169], oder die der Absicherung eines Obergeschosses diente. Eine Ausnahme bilden Streifen aus Opus vittatum mixtum, die ein Indiz für eine Reparatur darstellen.

Der zweite Schwerpunkt liegt in der Forschung auf der Untersuchung von Veränderungen charakteristischer Wohnräume und ganzer Wohnbereiche. Auf Basis von Beobachtungen des gesamten pompejanischen Befundes und der Auswertung der zahlreichen Einzeluntersuchungen konnten anhand der Analyse von Umbauten und Neudecorationen sinnvoll bestimmte Zeitabschnitte unterschieden werden. Im Mittelpunkt der Untersuchung standen oft die zentralen Höfe, Atrium und

163 In der Casa del Chirugo wird das Opus vitattum mixtum auf den Einbau eines Obergeschosses aus dem 1 Jh. v. Chr. zurückgeführt (Anderson – Robinson 2018, 99–104). Auf der Insula VI 7 kann es erst augusteischer Zeit datiert werden (Maratini 2017, 329 f.).

164 Maratini 2017, 329 f.

165 Bei den Ziegelbögen könnte es sich auch um einen ästhetischen Eingriff handeln (Ruggieri 2019, 80–82). Dagegen wäre einzuwenden, dass die Ziegelbögen vom Gehweg kaum sichtbar waren, da sie sich meistens am Abschluss der Wand befanden. Sie wären demnach nur auf die Passanten auf der Straße ausgerichtet.

166 Ruggieri 2019, 92–95.

167 Insgesamt 55 von 143 Räumen besitzen Türen mit einer Einfassung aus Opus vittatum, bestehend aus einer Mischung aus gebrannten Ziegeln und geschnittenen Tuffsteinen. An neun weiteren Räumen lassen sich Türrahmungen aus Tuffziegeln feststellen. In beiden Fällen wurde eine ähnliche Technik verwendet, um die Türstürze zusätzlich zu stabilisieren.

168 Opus vittatum mit gelbem Tuff sei vermehrt nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. aufgekommen (Adam 2007, 108).

169 Ohr 1991, 32.

Peristyl. Schon seit dem 19. Jh. versuchte man, die Entwicklung des Atriumhauses[170] in Pompeji nachzuvollziehen[171]. Laut Mau habe dieses bereits seit dem 3. Jh. v. Chr. existiert und ein spezifisches Set an Räumen besessen[172]. Im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. seien dann aufgrund griechischer Einflüsse zunehmend Peristyle aufgekommen, sodass die Kombination aus Atrium und Peristyl bereits Ende des 2. Jhs. v. Chr. voll entwickelt gewesen sei. Als Beispiel diente Mau die Casa del Chirurgo, die er in das 4. Jh. v. Chr. datierte. Aus den ersten Überlegungen von Mau wurde die Vorstellung des Atriumhauses als römisches Standardhaus abgeleitet, die in der Forschung lange fortlebte. Erst Mitte des 20 Jhs. erschienen mehrere Studien, die neue Erkenntnisse berücksichtigten und ein differenzierteres Bild des Atriumshauses und seiner Entwicklung zeichnen.

So stellte man zunehmend in Frage, ob sich die samnitischen Häuser Pompejis eignen, um die Entwicklung römischer Häuser zu diskutieren[173]. Darüber hinaus sah man die Entstehung des Atriumhauses im 4 Jh. v. Chr. zunehmend kritisch. Besonders die Annahme, dass Atriumhäuser in Pompeji früh über ein Compluvium/Impluvium verfügten, sei problematisch[174]. Mit Hinblick auf die Häuser der Regio I seien in Pompeji auch Bauten zu fassen, die sich nicht in dieses Schema einordnen ließen, denn die dortigen ‚Reihenhäuser' hätten anstelle des klassischen Atriums nur einen offenen Hof besessen[175]. Außerdem sei die Chronologie der Casa del Chirurgo (VI 1,10), die als Musterbeispiel eines frühen Atriumhauses fungierte, lückenhaft, da Grabungen gezeigt hätten, dass das Haus in der ersten Phase über kein charakteristisches Impluvium verfügte[176]. Im 1. Jh. v. Chr.,

---

170 An die Untersuchung der Atriumhäuser ist auch eine Forschungsdiskussion hinsichtlich ihres Stellenwerts anhängig. Basierend auf Vitruv existiert die Vorstellung, dass es sich bei den Atriumhäusern um einen Haustypus der Elite handelt. Diese Einschätzung beruht auf der Angabe Vitruvs, dass das Atrium vorrangig zum Abhalten der Salutatio diente. Folglich hätten Angehörige der Mittelschicht keine Atrien benötigt, da sie über keinen großen Klientenkreis verfügten, den es zu empfangen galt. Vitruvs Aussage wurde in den vergangenen Jahrzehnten kritisch hinterfragt. Zum einen ist es fraglich, ob die Salutatio überhaupt mit der Entwicklung des Atriumhauses verbunden werden kann. Zuletzt Haug (2020, 26) mit einer Zusammenfassung der jüngsten Ergebnisse. Die Salutatio sei demnach erst im 2. Jh. v. Chr. aufgekommen und existierte auch noch im 2. Jh. n. Chr., nachdem die Atriumhäuser bereits an Bedeutung verloren hatten, mit Verweis auf Goldbeck 2010 und Badel 2007. Zum anderen traten Zweifel daran auf, ob es sich beim Atrium wirklich um eine elitäre Bauform handelte, vgl. Anderson – Robinson 2018, 54. Sie stellen mit Blick auf das Atrium fest, dass „atria were used for a wide variety of different functions. It is not necessary for every owner of an atrium to have actually used it for the ideal of a ‚Roman atrium house' to have had cultural connotations"; Allison (2009, 164–166) kommt mit Blick auf die Kleinfunde aus den Atrien zu dem Schluss, dass diese diverse Funktionen haben konnten. Man stellte in Pompeji nicht zwangsläufig dieselben Anforderungen an das Atrium wie in Rom.

171 Mazois 1824; Mau 1908, 250 f.

172 Mau 1908, 250 f.

173 Wallace-Hadrill 1997, 222–228; Tamm 1973, 54.

174 Erstmals äußerte Birgitta Tamm Kritik am vorherrschenden Modell. Sie vermutete, dass sich Atriumhäuser in Pompeji erst im 2. Jh. v. Chr. entwickeln würden (vgl. Tamm 1973, 54). Andrew Wallace-Hadrill schloss sich der Kritik an und zeigt, dass die Vorannahmen zum pompejanischen Atriumhaus durch die Ergebnisse jüngerer Ausgrabungen ins Wanken gerieten. Besonders die Annahme, dass Atriumhäuser in Pompeji früh über ein Compluvium/Impluvium verfügten, sei problematisch. (Wallace-Hadrill 1997, 222–228); vgl. Brothers 1996, 31–61 mit einem Ausblick auf die Entwicklung von Domus nach dem Untergang Pompejis und auf die Provinzen; hierzu auch Ellis 2000, 26–31. Er kann mit einem Blick über Pompeji auch die Entstehung des Atriumhauses diskutieren. Für die frühen Häuser wird auch die Möglichkeit eines offenen Hofes ohne charakteristisches Impluvium besprochen; vgl. Wallace-Hadrill mit ersten Überlegungen zu Atriumhäusern ohne Impluvium (Wallace-Hadrill 1997, 219–240).

175 Wallace-Hadrill gibt mit Hinblick auf die Häuser der Regio I an, dass dort auch Bauten zu fassen seien, die sich nicht in dieses Schema einordnen ließen, denn die dortigen ‚Reihenhäuser' hätten anstelle des klassischen Atriums nur einen offenen Hof besessen (vgl. Wallace-Hadrill 1997, 222–228); Wallace-Hadrill kommt daher zu dem Schluss, dass in Pompeji auch andere Hausformen neben dem Atriumhaus existierten und dass es schwierig sei, Aussagen über die Entwicklung des Atriumhauses vor 200 v. Chr. zu treffen (Wallace-Hadrill 1997, 239). Mit Blick auf die Fassaden der *domus* s. zuletzt Ricardo Helg, der sich auch mit Vitruv auseinandersetzte (Helg 2018, 31–42).

176 Wallace-Hadrill 1997, 224 f. mit Verweis auf Fiorelli 1879, 12, Fiorelli 1879, 84 und Maiuri 1973, 1–13. Diese Annahme ist heute widerlegt, da man bei jüngeren Ausgrabungen die Strukturen eines älteren Impluviums gefunden hat, s. u.

also mit der Einrichtung der römischen Kolonie, hätten sich die Atriumshäuser hingegen bereits in einem Verfallsprozess befunden. In Zuge dessen hätten die Peristyle zunehmend an Bedeutung gewonnen und wären zum Zentrum des Wohnens geworden. Gleichzeitig könne man ein Verschwinden der Tablina feststellen[177].

Herauszuheben ist die Arbeit von Jens Arne Dickmann, der erstmals eine umfangreiche und systematische Entwicklung pompejanischer Wohnhäuser vorlegte. Nach Dickmann verfügten alle größeren Häuser bereits im 2. Jh. v. Chr. über einen zentralen Hof, um den herum ein symmetrisches Set an Räumen angelegt wurde[178]. Am Ende des Atriums befand sich in der Regel ein Tablinum, das auch geöffnet werden konnte, um zum Beispiel einen Blick auf einen angrenzenden Hortus zu gewähren[179]. Bereits ab dem späten 2. Jh. v. Chr. sei in größeren Domus auch mit Doppelatrien zu rechnen. Peristylhöfe würden ab der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. vermehrt aufkommen[180] und ihre Verbreitung und Vielfalt erreiche im 1. Jh. v. Chr. einen Höhepunkt[181]. In kleineren Häusern seien oftmals nur Rumpfperistyle mit kleinen Gärten errichtet worden, da kein Platz für den Einbau eines vollen Säulenumgangs vorhanden war[182]. Zusammen mit den Umbauten habe sich folglich auch der Schwerpunkt des repräsentativen Wohnens sukzessive vom Atrium zum Peristyl hin verschoben[183]. Dieser Prozess führte schließlich zur Anlage neuer Wohnräume am Peristyl und hatte auch eine Umgestaltung der Tablina zur Folge[184]. Am Peristyl entstanden nun häufig Dreiraumgruppen, die hintereinander angelegt und durch Gänge miteinander verbunden waren[185]. In kleineren Häusern konnte das Raum-Ensemble aus Platzgründen allerdings auch auf ein Triclinium mit einem angeschlossenen Cubiculum beschränkt bleiben[186]. Für die Kaiserzeit stellt Dickmann eine Reduzierung der Raumvielfalt fest. Besonders die zuvor geschätzten in Vor- und Hauptraum geteilten Triclinia verloren an Beliebtheit[187]. An ihre Stelle traten am Peristyl monumentale Festsäle, die einen Großteil des verfügbaren Platzes beanspruchten[188]. Außerdem vollzog sich ein Wandel hinsichtlich der Gestaltung der Gärten. Während in der frühen Kaiserzeit die frei zugänglichen Gärten dominierten[189], wurde ab dem 1. Jh. n. Chr. die Zugänglichkeit reguliert. Häufig waren die Interkolumnien

177 Tamm 1973, 54.
178 Dickmann 1999, 51 f.
179 Dickmann 1999, 69–73.
180 Vgl. Dickmann 1999, 127–158, mit Verweis auf die Casa del Fauno (VI 12,2) als frühes Beispiel, in der ähnlich wie in der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51) und der Casa di Pansa (VI 6,1) das Peristyl von vier Portiken umgeben war und umschritten werden konnte. Mit zunehmender Ausbreitung entstanden auch Rumpfperistyle und Viridarien, die an den begrenzten Bauplatz besser angepasst werden konnten. Sie erfreuten sich bereits Ende des 2. Jhs. v. Chr. einiger Beliebtheit wie Beispiele aus der Casa della Fontana piccola (VI 8,23.24) oder der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) belegen.
181 Die neu errichteten Peristyle wurden in einer Achse zu den Fauces und dem Atrium angelegt und bestanden aus vier Portiken, die einen zentralen Gartenbereich umgaben (vgl. Dickmann 1999, 127–158).
182 Dickmann 1999, 135–139.
183 Dickmann 1999, 144–151.
184 So könne man weit geöffnete Tablina mit angrenzenden schmalen Korridoren auf diese Phase zurückführen. Im Zuge der Verlegung gehe oft auch das in der Achse liegende Tablinum verloren, da es zum Vestibül für das Peristyl umfunktioniert wurde (vgl. Dickmann 1999, 151–154).
185 Die Raumvielfalt könne als Imitation der Villenarchitektur gedeutet werden (vgl. Dickmann 1999, 208 f.). Im Idealfall befinden sich die Räume also in einer Achse zum Tablinum. In kleineren Häusern können sie aber auch an einer Seitenportikus angelegt werden.
186 Dickmann 1999, 208 f.
187 Mit dem Bedeutungsverlust gehen auch Umbauten einher. So wurden Türen, die die Raumgruppen ursprünglich verbanden, zugesetzt (vgl. Dickmann 1999, 332–334).
188 Dickmann 1999, 313 f.
189 Haug arbeitet für die Peristyle aus der Zeit des dritten Wandmalereistils heraus, dass die Skulpturen auch auf die Bewegung des Betrachters hin kalkuliert waren (Haug 2020, 517).

zwischen den Säulen nun mit niedrigen Gartenmauern oder Zäunen verbunden[190] und damit vergleichsweise undurchlässig[191].

Jüngere Ausgrabungen haben die von Dickmann dargelegte Entwicklung teilweise in Frage gestellt und zu Modifikationen seiner Annahmen geführt. So ist zu erkennen, dass das Atriumhaus mit angeschlossenen Hortus bereits im 3. Jh. v. Chr. existiert[192]. Die Ergebnisse der Ausgrabungen in der Regio VI legen zudem nahe, dass im Laufe des 2. Jhs. v. Chr. Atrien zunehmend an Beliebtheit gewinnen, sodass man auch bestrebt ist, ältere und kleinere Häuser, die bislang nur einen einfachen Hof besessen hatten, mit einem Atrium auszustatten[193]. Im 2. Jh. v. Chr. kommen schließlich Peristyle in Pompeji auf. Sie verdrängen nicht das Atrium, sondern werden als zusätzlicher Hof angelegt, der den Garten rahmte[194]. Die Beliebtheit der Bauform wird anhand der kleineren Häuser sichtbar, in denen man trotz Platzmangel Wert auf die Existenz eines Rumpfperistyls legt[195]. Wie von Dickmann bereits bemerkt gewannen in der Kaiserzeit neue große Säle am Peristyl an Bedeutung. Gleichzeitig ist auch die Tendenz zu beobachten, dass Tabernae vom Haus getrennt und als zusätzliche Ladenflächen vermietet wurden[196]. Im 1. Jh. n. Chr. gestaltete man die Peristyle noch

190 Morvillez datiert die Veränderungen sogar erst in die letzte Phase der Stadt (Morvillez 2018, 66 f.). Die Umzäunung der Säulen wurde nach 62 n. Chr. noch prominenter (Dessales 2019, 328), vgl. Dickmann 1999, 352–355. Besonders in den kleinen Häusern ging es um die Schaffung einer inszenierten Prunkfläche und nicht eines funktionalen Gartens. Der Garten und seine Schauwände waren auf die umliegenden Räume ausgerichtet, aus denen heraus sie sichtbar waren.

191 Ein Beispiel für einen solchen Umbau lässt sich in der Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19) finden, in dem kurz vor 79 n. Chr. die Säulen mit einem Mäuerchen umgeben wurden, das nur an einer Stelle durchlässig war (vgl. Moravillez, 2018, 66–68; PPM V (1994) 202–239 s. v. VI 13,19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus (V. Sampaolo) 202 f.).

192 Im Rahmen der jüngsten Ausgrabungen in der Casa del Chirurgo (VI 1,10) wurden die von Wallace-Hadrill geäußerten Vermutungen widerlegt, denn unter dem heutigen Impluvium entdeckte man Spuren eines älteren Impluviums. Die neusten Ergebnisse zeigen somit die Existenz eines frühen Atriums zwischen 320 und 270 v. Chr. (Anderson – Robinson 2018, 68). Allerdings geht das Haus in seiner heutigen Form erst auf einen Neubau zurück, der nicht früher als 216 v. Chr. datiert und möglicherweise erst 130 v. Chr. realisiert wurde (Anderson – Robinson 2018, 74 f.); In der Regio VI haben Pesandos erste Eindrücke bestätigt. Abgesehen von wenigen Häusern, wie der Casa degli Scienziati (VI 14,3), der Casa del Chirurgo (VI 1,10) und der Casa del Naviglio (VI 10,11) wiesen die Häuser im 3. Jh. v. Chr. noch nicht die klassische Form eines Atriums mit angeschlossenem Hortus auf. Stattdessen zeigten die kleineren Häuser oftmals abweichende Formen mit unregelmäßig angelegten Räumen, die sich um einen kleinen Hof herum gruppierten (Maratini 2017, 341). Früh stellte auch Fabrizio Pesando fest, dass bereits im 3. Jh. v. Chr. Atriumhäuser in Regio VI zu finden sind. Gleichzeitig würden aber auch Häuser existieren, die nur einen einfachen Hof besaßen oder komplett überdacht waren (Pesando 2007, 161 f.). Pesando unterscheidet in diesem Zusammenhang in „domus ad atrio tuscanico“, also Häuser mit einem Impluvium und Compluvium, dessen Dächer nicht von Säulen oder anderen Stützelementen getragen werden, einem atrio testudinato, also einem vollkommen überdachten Atrium und Häusern, die nur einen offenen Hof oder Säulenumgang besessen hätten (vgl. Pesando 2007, 161 f.). Diese kleineren Häuser seien nur selten im 3. Jh. v. Chr. zu finden. Ihre häufige Verbreitung im 2. Jh. v. Chr. deute darauf hin, dass sie bereits früher existierten. Ein solches Beispiel sei die Casa delle Vestali (VI 1,7), die erst später zu einer „domus ad atrio tuscanico“ umgestaltet wurde (Pesando 2008, 162).

193 In der kürzlich erneut untersuchten Regio VI weisen, abgesehen von wenigen Häusern wie der Casa degli Scienziati (VI 14,3), der Casa del Chirurgo (VI 1,10) und der Casa del Naviglio (VI 10,11), die Häuser im 3. Jh. v. Chr. noch nicht die klassische Form eines Atriums mit angeschlossenem Hortus auf. Stattdessen zeigten die kleineren Häuser oftmals abweichende Formen mit unregelmäßig angelegten Räumen, die sich um einen kleinen Hof herum gruppierten (Maratini 2017, 341). Erst Ende des 3. Jhs. v. Chr. und im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. erhielten auch die kleineren Domus der Insula wie die Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5) und die Casa delle Vestali (VI 1,7) ein Atrium mit anschließendem Hortus (Maratini 2017, 341).

194 Im 2. Jh. v. Chr. sind weitere Umbauten greifbar, in Zuge derer die Häuser häufig mit einem Rumpfperistyl ausgestattet wurden, das an das Atrium anschloss und den Garten ersetzte beziehungsweise einfasste. Nur in den größeren Komplexen wie einem Vorgängerbau der heutigen Casa di Apollo (VI 7,23), die durch Zusammenlegung mehrerer Grundstücke entstanden war, wurden gegen Ende des 2. Jhs. v. Chr. auch vierseitige Peristyle errichtet. Außerdem fallen eine Reihe funktionaler Eingriffe wie die Anlage von Drainagen in die zweite Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. (Maratini 2017, 342).

195 Dickmann 1999, 135–139.

196 In der Regio VI kann man eine Reihe von Umstrukturierungen wie die Umwandlung des Atriumhauses VI 7,9 in ein Geschäftshaus datieren (Maratini 2017, 342). Auch in der Casa del Chirurgo (VI 1,10) wurden im 1 Jh. v. Chr. zwei Tabernae vom Haus abgetrennt (vgl. Anderson – Robinson, 87–96).

einmal um, denn der Zugang zum zuvor offenen Garten wird nun durch Gartenmauern limitiert[197]. Für die letzte Phase zeigen die Ergebnisse der jüngsten Grabungen keine Entwicklung der Architektur mehr. Stattdessen verlagert man sich auf die Reparatur von Beschädigungen[198]. Allerdings steht eine systematische Untersuchung des pompejanischen Wohnraums hinsichtlich der Architekturentwicklung in der letzten Phase der Stadt noch aus[199]. Für die zentrale Unterscheidung von Alt und Neu lässt sich anhand der oben skizzierten Forschungsgeschichte feststellen, dass das Atrium in der letzten Phase der Stadt bereits etabliert und alt war. Sogar die Peristylhöfe waren bereits seit über 100 Jahren ein gewohnter Anblick und sicher kein neues Element mehr. Die Architektur der Häuser erzeugte daher in der Regel einen älteren Rahmen für die neuen Decor-Elemente. Veränderungen sind höchstens im Kleinen auszumachen. So stellen Peristyle mit einem abgeschlossenem Gartenbereich zum Beispiel ein neues Element dar.

2. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung. Der bisherige Umgang mit Alt und Neu

Das Zusammenspiel von Alt und Neu wurde bislang hauptsächlich für Wandmalereien untersucht. Strocka machte in der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4) einige wichtige Beobachtungen, die sich auf eine Beschädigung beziehen[200]. In Raum (c) und (d) blieben die Sockelzonen undecoriert und die Ostwand in Raum (d) wurde ausschließlich mit einem grauen Rauputz bedeckt[201]. Die unvollständige Ausstattung könne aufgrund einer vorspringenden Wand in der Nordwestecke des Atriums mit einem Erdbeben in Verbindung gebracht werden. Davon ausgehend folgerte er, dass man die Restaurierung in den unvollendeten Räumen in Zonen und nicht in Wandabschnitten vornahm. Einzelne freie Wände können somit ebenfalls als Indiz für Reparaturen gedeutet werden. Clarke kann für Raum (8) der Villa A in Oplontis eine Erneuerung der Malereien dritten Stils aus der Zeit des vierten Stils nachweisen. Es handelt sich um eine Ausbesserung der Mittelzone der zentralen Wände, die sich in ihrer Ausführung und Farbgebung von den Seitenwänden unterscheiden[202].

Systematisch wurde der Umgang mit älteren Wandmalereien erstmals von Wolfgang Ehrhardt behandelt. Er stellte Überlegungen zu seismischen Schäden in der Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (I 7,1) an[203] und entwickelte anschließend Kategorien zur Einordnung des Verhaltens von Hausbesitzern in der Behandlung älterer und jüngerer Malereien. Demnach beschränkten sich die Optionen der Hausbesitzer im Umgang mit älterem Decor auf eine Beseitigung oder Beibehaltung

197 Jüngst konnte In der Casa di Apollo (VI 7,23) beispielsweise die Errichtung einer Gartenmauer, welche die Säulen miteinander verband, in die frühe Kaiserzeit datiert werden (Maratini 2017, 343); ähnliche Beobachtungen zur Umgestaltung der Gärten bereits bei Dessales und Dickmann (Dessales 2019, 328; Dickmann 1999, 352–355).

198 Maratini 2017, 343. Eine Ausnahme stellt nur das Haus VI 7,26 dar, das aufgegeben und in einen Steinbruch für die Gewinnung von Puzzolana umfunktioniert wurde. Für die Casa del Chirurgo (VI 1,10) gehen die Ausgräber ebenfalls davon aus, dass keine Umbauten mehr zu erkennen sind, stattdessen habe man sich darauf konzentriert, das Obergeschoss zu stützen und Schäden zu reparieren (vgl. Anderson – Robinson 2018, 107–110).

199 Dickmann (1999) untersucht die architektonische Entwicklung der Häuser Pompejis nur bis in die Kaiserzeit. Maiuri (1942) legt eine Reihe von öffentlichen und privaten Bauten vor, die in der letzten Phase Reparaturen und Neudecorationen unterworfen waren. Allerdings unternimmt er keinen Versuch, die Entwicklung der Architektur nach dem Erdbeben zu skizzieren. Stattdessen gilt seine systematische Erfassung von Erdbebenschäden der chronologischen Einordnung von Baumaßnahmen und Mauerwerkstypen. Eine dafür notwendige Studie aller Wohnhäuser Pompejis und eine daran anschließende Analyse der architektonischen Innovationen in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. vermag die vorliegende Arbeit nicht zu leisten.

200 Strocka 1984a, 125–140. Obwohl das Ziel seines Artikels die chronologische Einordnung der Wandmalereien in die Zeit des vierten Stils ist.

201 Strocka 1984a, 129–133.

202 Clarke 1991, 128–130.

203 Ehrhardt 1995, 57–65.

von Wandmalereien[204]. Maßgeblich für die Untersuchung von Alt und Neu ist seine anschließende umfangreiche Monografie, die Neudecorierungen in Form von Reparaturen, Restaurierungen und Verschmelzungen in Wandmalereien[205] behandelt. Ehrhardt greift damit alle Aspekte auf, die er in seinem vorhergegangenen Aufsatz bereits als Beibehaltung definiert hatte und entwickelt eine Methodik, um das Verfahren mit älterem Decor im Detail zu analysieren[206]. Ehrhardts Vorgehensweise soll aufgrund ihrer Relevanz für die vorliegende Arbeit kurz vorgestellt werden.

2.1 Alt und Neu als Analysekategorien bei Erhardt

Die Untersuchung des Zusammenspiels von alten und neuen Decor-Elementen erfolgt bei Ehrhardt zunächst anhand des antithetischen Begriffspaars der Negation und Akzeptanz[207]. Unter Akzeptanz sei demnach die möglichst genaue Erhaltung des bereits vorhandenen, älteren Systems zu verstehen. Dazu gehöre die Beibehaltung älterer Malereien ohne Renovierungen, die Verschmelzungen von alten und neuen Malereien unter Beachtung des vorhandenen Wandsystems oder die möglichst präzise Wiederherstellung des alten Decors[208]. In Abgrenzung zum Begriff Akzeptanz wählte Ehrhardt den Begriff der Negation, unter dem er einen Bruch mit dem vorhandenen System versteht. Ein solcher liege vor, wenn die älteren Wandmalereien mit „Grobputz" oder bloßem Mauerwerk zusammenkämen, ohne Beachtung des vorhandenen Systems erneuert wurden, oder wenn der Raum seine Funktion verlor, beispielsweise weil er in einen Schrank umgewandelt wurde[209]. Die von Ehrhardt aufgestellten Kriterien zur Unterscheidung von Negation und Akzeptanz beruhen somit auf der Annahme, dass die Wandmalereien Pompejis der Grundregel der Symmetrie und ‚Stimmigkeit' unterworfen waren und ein Bruch dieser automatisch als eine Form der Ablehnung verstanden werden könne[210]. Folglich würde man bei der Akzeptanz älterer Wandmalereien immer nach einer Möglichkeit suchen, diese in ein kohärentes Gesamtbild zu überführen. Erhardts Verständnis von Kohärenz folgt dem antiken Prinzip von Decorum, das als Angemessenheit von Gestaltungsformen eine wichtige Rolle spielt[211]. Es ist beispielsweise bei Vitruv zu finden, der erläutert, dass das angemessene Aussehen eines Gebäudes durch die Einhaltung von *statio, consuetudo* und

204 Ehrhardt 1997, 55–57.
205 Ehrhardt 2012.
206 Erwähnt sei an dieser Stelle auch der Artikel von Regina Gee (Gee 2010, 89–96), die mit Verweis auf Ehrhardt den vierten Stil in der Villa A von Oplontis analysiert und zahlreiche Verschmelzungen beobachten kann. Neben Beobachtungen analysierte sie detailliert den Stil, die Ausführung und die Farbgebung der Malereien und kann so zeigen, dass die Malereien zweiten Stils im Atrium (5) später im vierten Stil originalgetreu erneuert wurden. Untermauert werden ihre Beobachtungen durch eine naturwissenschaftliche Analyse der Farbpigmente.
207 Ehrhardt 2012, 9–13.
208 Ehrhardt 2012, 16.
209 Ehrhardt 2012, 14–16.
210 Ehrhardt 2012, 15: „die typologische und die kompositorische Ausformung einer Raumdekoration war auf Symmetrie und Spiegelbildlichkeit festgelegt. Wenn folglich ein späterer Hausbesitzer die vorhandene Dekoration nicht nur unverändert erhielt, sondern auch in bestimmten Partien weitgehend getreu ergänzen, ja restaurieren ließ, dann drückt sich darin die vollkommene Akzeptanz des Alten aus."
211 Auch in der Antike spielte die Vorstellung einer Angemessenheit von Gestaltungsformen eine wichtige Rolle, die im Griechischen durch das Wort τὸ πρέπον und im Lateinischen durch *decor* ausgedrückt werden kann; zuletzt ausführlich bei Haug (2020, 1 f.), die für das griechische τὸ πρέπον zeigen kann, dass es von Sokrates benutzt wurde, um die angemessene Gestaltung eines Quirls zu diskutieren und bei Aristoteles Verwendung fand, um das rollenkonforme Verhalten eines Schauspielers im Theater zu beschreiben. Das lateinische *decor*, beziehungsweise *decorum*, könne hingegen für die angemessene Gestaltungsform unterschiedlicher Bereiche wie der Redekunst, der Architektur oder der Bildkunst verwendet werden. Dabei findet die Bedeutung des griechischen τὸ πρέπον auch Eingang in das lateinische *decor*, beziehungsweise *decorum*. Anders bei Dyck (1996, 241), der anmerkt, dass es schwer sei, eine wörtliche Übersetzung von τὸ πρέπον ins Lateinische vorzunehmen.

natura erreicht werden könne[212]. Anders als bei Vitruv, dessen Verständnis von Decor eher statisch ist[213], versteht Ehrhardt Decorum als Zeitprinzip, das vom ersten bis zum vierten Stil einem Wandel unterliegt[214].

Die vorliegende Arbeit berücksichtigt – im Gegensatz zu den bisherigen – nicht nur die Wandmalereien. Ehrhardts Begriffspaar der Negation und Akzeptanz lässt sich von den Wandmalereien nicht ohne Weiteres auf andere Decor-Elemente übertragen. Es darf gezweifelt werden, ob Türschwellen oder Pavimente so häufig renoviert wurden wie Wandmalereien. Bereits die oben skizzierte Forschungsgeschichte hat gezeigt, dass es für die beiden Gattungen schwieriger ist, klare Neuausstattungs-‚trends' auszumachen, die eine andauernde Aktualisierung erforderlich machen würde.

Dieser Umstand hat auch einen Einfluss auf die von Erhardt eingeführten Kategorien. Es wäre zum Beispiel zu hinterfragen, warum ältere Pavimente weitergenutzt wurden, obwohl sie nach Umbauten nicht mehr den Regeln der Symmetrie unterworfen waren. Offenkundig ist es wenig plausibel, dass man ältere Böden auch dann beibehielt, wenn sie kein kohärentes Gesamtbild erzeugen.

Aber auch für die Wandmalereien bereitet die von Erhardt vorgeschlagene Einteilung Probleme. Zwar ist in Anbetracht der im vorangegangenen Kapitel dargelegten Entwicklungen nicht von der Hand zu weisen, dass man bei der Anbringung von Wandmalereien in Pompeji, auch in Bezug auf den vierten Stil, stets bestrebt war, ein kohärentes Gesamtbild zu kreieren[215], doch kann nicht jeder Bruch gleichzeitig als Ablehnung des bisherigen Wandsystems aufgefasst werden[216]. Ein Problem stellen in diesem Zusammenhang die vielen unfertigen Malereien dar, die das Gesamtbild verzerren. So würde man nach Ehrhardt eine mit Rauputz versehene Wand in Kombination mit älterem Decor immer als Negation betrachten. Es besteht auch die Möglichkeit, dass es sich um eine noch nicht vollendete Neudecoration handelte, die auch als solche erkennbar war und die schlussendlich in ein kohärentes Gesamtbild überführt werden sollte.

In Bezug auf die Wandmalereien ist außerdem zu hinterfragen, was überhaupt als Kohärenz verstanden werden kann. So kann der Decor von Räumen mit Prinzipien wie Symmetrie und Varianz spielen und trotzdem ein stimmiges Gesamtbild erzeugen. Außerdem konnte für verschiedene Raumtypen unterschiedlicher Wanddecor als angemessen gelten. Jüngst stellte Haug für den dritten Stil fest, dass man für Durchgangsräume (Atrien, Tablina, Peristyle) meist einen parataktischen Wandaufbau bevorzugte, der zur Rhythmisierung der Räume beitrug[217]. In den Aufenthaltsräumen (Cubicula, Oeci, Triclinia) sei hingegen meistens eine symmetrische Organisation der Wandmalereien zu beobachten, bei der die Raummitte betont wird[218]. Gleichzeitig ist auch eine

212 Vitr. 1. 2. 5 *Decor autem est emendatus operis aspectus probatis/rebus conpositi cum auctoritate. Is perficitur statione, quod graece θεματισμωι dicitur, seu consuetudine aut natura.*

213 Kritisch dazu Haug, die Vitruv einer ausführlichen Analyse unterzieht. So kann Haug anhand der Casa del Fauno (VI 12,2) zeigen, dass bereits im 2. Jh. v. Chr. in Pompeji die von Vitruv verpönten dorisch-ionischen Mischordnungen beliebt waren und dass auch die Bauordnungen römischer Tempel nicht an den Empfehlungen Vitruvs orientiert seien. Am schwerwiegendsten ist aber Vitruvs Ablehnung des aufkommenden dritten Stils, die bei seinen Zeitgenossen keinen Anklang fand (Haug 2021, 1–3; Haug 2020, 2–4).

214 Erhardt kann Unterschiede im Umgang mit den Wandmalereistilen feststellen (vgl. Ehrhardt 2012).

215 S. Kapitel II.1.1 zu den Wandmalereien.

216 Ehrhardt 2012, 45 f. Ein Beispiel dafür sind Ehrhardts Ausführungen zur Casa di Giasone. Er ordnet die Malereien dritten Stils – trotz ihrer Mythenbilder – aufgrund von Ausbesserungen mit Rauputz und weißen Stuck als „nützliche Wandbekleidungen" ein. Ästhetische Gründe wären bei der Erhaltung hingegen nicht berücksichtig worden. Im Laufe seiner Arbeit bietet er im Zusammenhang mit den Malereien vierten Stils der Casa di Giasone eine weitere Erklärung an. Ehrhardt 2012, 177: „Offensichtlich bewogen die motivische Kompatibilität und die großformatigen Mythenbilder den Besitzer der Casa di Giasone die vorhandenen Malereien dritten Stils, in dem einen Trakt zu konservieren, die andere Raumgruppe dagegen vor dem Beben des Jahres 62 n. Chr. zeitgemäß im frühen vierten Stils [Sic!] ausmalen zu lassen."

217 Haug 2020, 422 f. mit Verweis auf Scargliarini Corlàita 1974; Clarke 1991, 151; Allison 1992, 235 f. Mau 1882, 344.

218 Haug 2020, 432 f. mit Verweis auf Mau 1882, 341–344; Clarke 1991, 58.

Hierarchisierung innerhalb der Räume zu erkennen, in denen die Rückwand gegenüber den Seitenwänden hervorgehoben wird[219]. Es gilt daher auch auf der Insula IX 5 immer zunächst den konkreten räumlichen Kontext in die Analyse der Wandmalereien miteinzubeziehen[220].

2.2 Fazit: Kohärenz und Unfertigkeit statt Akzeptanz und Negation

Es hat sich gezeigt, dass bei der Analyse des Zusammenspiels von Alt und Neu Ehrhardts Arbeiten einen wichtigen Ausgangspunkt bilden. Allerdings engt die Unterscheidung in Akzeptanz und Ablehnung die Sichtweise sowohl auf die Decor-Entscheidungen als auch die Analyse der Wirkung des Decors zu stark ein und soll im Folgenden nicht für die Untersuchung der Insula IX 5 herangezogen werden. Nicht von der Hand zu weisen ist hingegen die Bedeutung von Passgenauigkeit und ‚Stimmigkeit' für die Erneuerung von Wandmalereien und der Wirkung von alten und neuen Decor-Elementen im Zusammenspiel auf den Betrachter. Bei dieser Analyse spielen auch Decor-Kategorien wie die Symmetrie wieder eine wichtige Rolle. Wie gezeigt ist aber auch der Raumkontext von Bedeutung, da für unterschiedliche Raumtypen voneinander abweichende Ausstattungen als angemessen angesehen werden können. All diese Überlegungen müssen bei der Analyse der Decor-Elemente und mit Bezug auf die Kohärenz der Ausstattung im Hauptteil mit einbezogen werden[221].

Hinzu kommt, dass für die Insula IX 5 damit zu rechnen ist, dass nicht alle Renovierungen und Neudecorationen zeitgleich fertiggestellt werden konnten. Die Analyse der Bauphasen und Decor-Entscheidungen wird helfen, die Räume zu identifizieren, die auf der Insula bevorzugt renoviert und/oder neu decoriert wurden und damit im Kleinen auch Hierarchien in der Neuausstattung der Häuser aufzeigen[222]. Gerade im Zusammenspiel der verschiedenen Decor-Elemente rückt somit die Unfertigkeit als eigenständiges Phänomen stärker in den Fokus. Mit Blick auf die unfertigen Räume wird es möglich sein zu untersuchen, inwieweit pragmatische Erwägungen bei der Neudecoration eine Rolle spielten.

Die vorgeschlagene Methodik rückt den Fokus stärker auf die Decor-Elemente im Zusammenspiel. Anstatt die Ursachen für die Neudecoration und die Kompatibilität der Stile in den Blick zu nehmen, verschiebt sich der Schwerpunkt auf die Decor-Elemente im Zusammenspiel mit der Architektur und dem Betrachter. Auf diese Weise können Aussagen zur Wirkung des Decors im Jahr 79 n. Chr. anhand eines konkreten Kontexts getroffen und untersucht werden, welche Bereiche des Hauses in welcher Weise neudecoriert wurden und welcher Effekt dadurch erzielt wurde. Da die Betrachterperspektive maßgeblich den gewonnenen visuellen Eindruck bestimmt, wird im Vorfeld des vierten Kapitels ein Betrachter eingeführt, der die Häuser durchschreitet und verschiedene

---

219 Damit geht auch eine Hierarchisierung der Bilder einher, denn die Darstellungen der Seitenwände sind häufiger aufeinander als auf die Rückwand bezogen (Haug 2020, 437 f).

220 Ehrhardt geht davon aus, dass den Räumen eine Hierarchie innewohnte, die anhand ihrer Funktion ersichtlich wird und die sich auch bei den Neudecorationen erkennen lässt. So unterscheidet er in Haupt- und Nebenräume, für die ganz unterschiedliche decorative Lösungen als angemessen gelten würden. Der größte Unterschied zwischen den beiden lege in ihrer Repräsentativität. Für die Haupträume sei demnach zwangsläufig eine Gestaltung nach den Grundregeln von Einheitlichkeit und Symmetrie erforderlich, um dem Bedürfnis nach Repräsentation gerecht zu werden. Mit Bezug auf Symmetrie und Repräsentation kommt er zu der Aussage: „Und man nahm die Dekorierung eines Raumes, besonders eines Repräsentationsraums, als angemessen wahr, wenn er gemäß den genannten Grundregeln verziert war." (vgl. Ehrhardt 2012, 209). Für die Nebenräume stellt er hingegen fest, dass es keine Rolle spielte, ob in Nebenräumen Wandverzierung mit blankem Mauerwerk zusammentraf, obwohl man blankes Mauerwerk für unansehnlich hielt (vgl. Ehrhardt 2012, 212).

221 S. u.

222 S. u. In dem die Bauphasen und getroffenen Entscheidungen hinsichtlich der Neudecorationen untersucht werden.

Positionen einnehmen kann[223]. Auf diese Weise gewinnt die vorliegende Arbeit zusätzlich an Schärfe gegenüber Ehrhardt, der in seiner Analyse auf verschiedene Sichtachsen oder Betrachterperspektiven verzichtet[224].

223 S. u.

224 Ehrhardt 2012 unterscheidet in seiner Analyse fünf voneinander abweichende Arten des Umgangs mit älterem Decor, für die er jeweils die verschiedenen Wandmalereistile untersucht. Seine unterschiedenen Komplexe sind: 1. Dekorationskomplexe, in denen älterer Wandschmuck verdeckt war. Dabei kommt er zum Schluss, dass die Beseitigung älteren Decors immer darauf zurückzuführen sei, dass er nicht mehr modernen ästhetischen Ansprüchen entsprach (vgl. Ehrhardt 2012, 25); 2. Partielle Beibehaltung älteren Wandschmucks als nützliche Wandbekleidung. Dabei handle es sich um Maßnahmen, die nach Ehrhardt fast ausschließlich technische oder ökonomische Gründe haben (vgl. Ehrhardt 2012, 53); 3. Beibehaltung des älteren Wandschmucks aus praktischen und technischen Gründen. Dabei geht Ehrhardt davon aus, dass es sich nicht zwangsläufig um eine ästhetische Wertschätzung des Alten handeln müsse. Vielmehr müsse man den Deckorationskontext miteinbeziehen. Allerdings geht er von seiner strengen Einteilung in Haupt- und Nebenräume aus, ohne auf die Spezifika der untersuchten Häuser einzugehen (vgl. Ehrhardt 2012, 72); 4. Partielle Konservierung aus ästhetischen dekorativen, ästhetischen Gründen. Als Beispiel führt Ehrhardt die vorkragenden Stuckgesimse ersten Stils an, die in allen folgenden Stilen in den Oberzonen weitergenutzt wurden, weil sie motivisch kompatibel waren. Allerdings erwähnt Ehrhardt auch, dass sie bei der Verschmelzung mit anderen Stilen häufig in ihrer Plastizität reduziert werden. Im vierten Stil erfreuen sich besonders Elemente zweiten Stils einiger Beliebtheit, da sie kohärent mit dem vierten Stil verschmolzen werden konnten (vgl. Ehrhardt 2012, 140 f.); 5. Beibehaltung intakter, älterer Decorierungen bei gleichzeitiger Neudecorierung. Erneut stellt Ehrhardt die Kompatibilität in den Vordergrund. Ältere Malereien wären vor allem dann erhalten worden, wenn sie mit den neuen in ein stimmiges Gesamtbild überführt werden konnten (vgl. Ehrhardt 2012, 204–206).

Teil III: Decor-Entscheidungen. Die Entwicklung der Häuser bis zum Untergang der Stadt

Im folgenden Kapitel wird zunächst ein kurzer Überblick über die Insula **(Abb. 4)** und ihre Einbindung in den Stadtraum gegeben, bevor die chronologische Entwicklung der Häuser vom 2. Jh. v. Chr. bis 79 n. Chr. auf der Insula IX 5 nachvollzogen wird, die bislang nur ausschnittartig analysiert wurde[1].

Die Insula IX 5

Die für das vorliegende Buch gewählte Insula IX 5 befindet sich im Zentrum Pompejis, zwischen den Zentralthermen im Westen und der Casa del Centenario (IX 8, 6) im Osten (Abb. 1)[2]. Im Norden schließt mit der Via di Nola eine breite Straße an, die als eine der Hauptverkehrsadern der Stadt dient. Sie trifft im Westen an einer Kreuzung mit der Via dell Vesuvio, der Via Stabiana und der Via della Fortuna zusammen und führt im Osten zur Porta di Nola. An den übrigen Seiten wird die Insula IX 5 hingegen von kleinen Straßen eingefasst[3]. Die Ausgrabung der Insula begann bereits 1877 und dauerte bis in das Jahr 1879 an. Während der Freilegung kamen sechs Häuser und eine Bäckerei zum Vorschein (Abb. 1)[4]. Aufgrund ihrer eher geringen Größe und der ‚einfachen' Malereien und Pavimente, wurden nur wenige Maßnahmen zur Bewahrung der Bauten unternommen[5]. Bereits während der Ausgrabung wurde schnell deutlich, dass die Insula in der letzten Phase Gegenstand großer Umbau- und Neudecorationsmaßnahmen war. So bemerkte

1 Bislang liegt eine Untersuchung der Bauphasen nur für die Casa di Giasone vor. S. Zevi 1964, 13–17 Abb. 2 mit einem Phasenplan für die Casa di Giasone (s. u.). Seine Ausführungen beruhen allerdings hauptsächlich auf einer Analyse des Baumaterials, die heute in Teilen problematisch ist (s. o.).

2 Insula-Studien erfreuten sich in jüngster Vergangenheit wieder zunehmender Beliebtheit. Zur Insula Occidentalis Masanori Aoyagi und Umberto Pappalardo. Auf eine kurze Einleitung der beiden Herausgeber, in der die Entstehungsgeschichte der Insula in Gänze beleuchtet wird, folgt eine Analyse der Häuser und ihrer Räume durch verschiedene Autoren (vgl. Aoyagi – Pappalardo 2006). Im Rahmen der Aufarbeitung der Insula del Centenario (IX, 8) wurden von der Università di Bologna moderne Methoden wie die Geophysik und Archäometrie genutzt und naturwissenschaftliche Ansätze herangezogen. Beispielsweise wurde eine Untersuchung des Mörtels und des Verputzes mittels SEM hinsichtlich der chemischen Zusammensetzung vorgenommen (vgl. Bonazzi u. a. 2007, 100); Auch Insula IX 7 (Pesando – Giglio 2017) und Insula VI 7 (Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017) standen jüngst wieder im Mittelpunkt von Untersuchungen. Es handelt sich in beiden Fällen um Sammelbände. Die einzelnen Häuser wurden unter Mitarbeit weiterer Projektteilnehmer erschlossen.

3 An der Ostseite liegt der sogenannte vicolo del Centenario, der die Insula IX 5 von der Casa del Centenario (IX 8.3) trennt. An den vicolo im Süden schließt die Insula IX 6 an. Im Westen liegt der vicolo di Tesmo, der bis zur Via dell Abbondanza führt.

4 Es handelt sich um die Häuser IX 5,2; IX 5,4; IX 5,6.17; IX 5,9 sog. Casa dei Pigmei; IX 5,11.13; IX 5,14–16; IX 5,18 sog. Casa di Giasone. In der Arbeit wird in der Regel auf die Nummerierung der Häuser verwiesen. Die Namen werden nur in den gebräuchlichen Fällen der Casa dei Pigmei und der Casa di Giasone genutzt. Die weniger bekannten Namen der übrigen Häuser werden der Vollständigkeit halber bei ihrer Analyse erwähnt, sollen in der Arbeit aber nicht zur Benennung der Häuser verwendet werden.

5 Eine Ausnahme stellen einzelne Wandmalereien und vor allem mythologische Bildfelder dar, die im Anschluss an die Ausgrabungen herausgeschnitten und nach Neapel gebracht wurden. Zu ihnen gehören ein Bildfeld aus Haus IX 5,2 (Abb. 72), ein Bildfeld aus Haus IX 5,6.17, drei Bildfelder und ein Fragment aus Haus IX 5,14–16 und acht Bildfelder aus der Casa di Giasone. Nur vereinzelt sind Decor-Elemente heute auch in situ erhalten und gut zu erkennen. Zu ihnen gehören die Bildfelder in Raum (c) und (u) des Hauses IX 5,2 (Abb. 55–57. 72–74), Malereien des Tablinums in Haus IX 5,6.17, die berühmten Pygmäendarstellungen der Casa dei Pigmei sowie die Bildfelder der Cubicula (c) und (g) und die erotischen Malereien des kleinen Raums (f') in Haus IX 5,14–16. Allerdings wurden im Rahmen der Ausgrabung Zeichnungen, Aquarelle, Lithografien und Fotografien angefertigt, durch die es möglich ist, Decor-Ele-

https://doi.org/10.1515/9783111012735-003

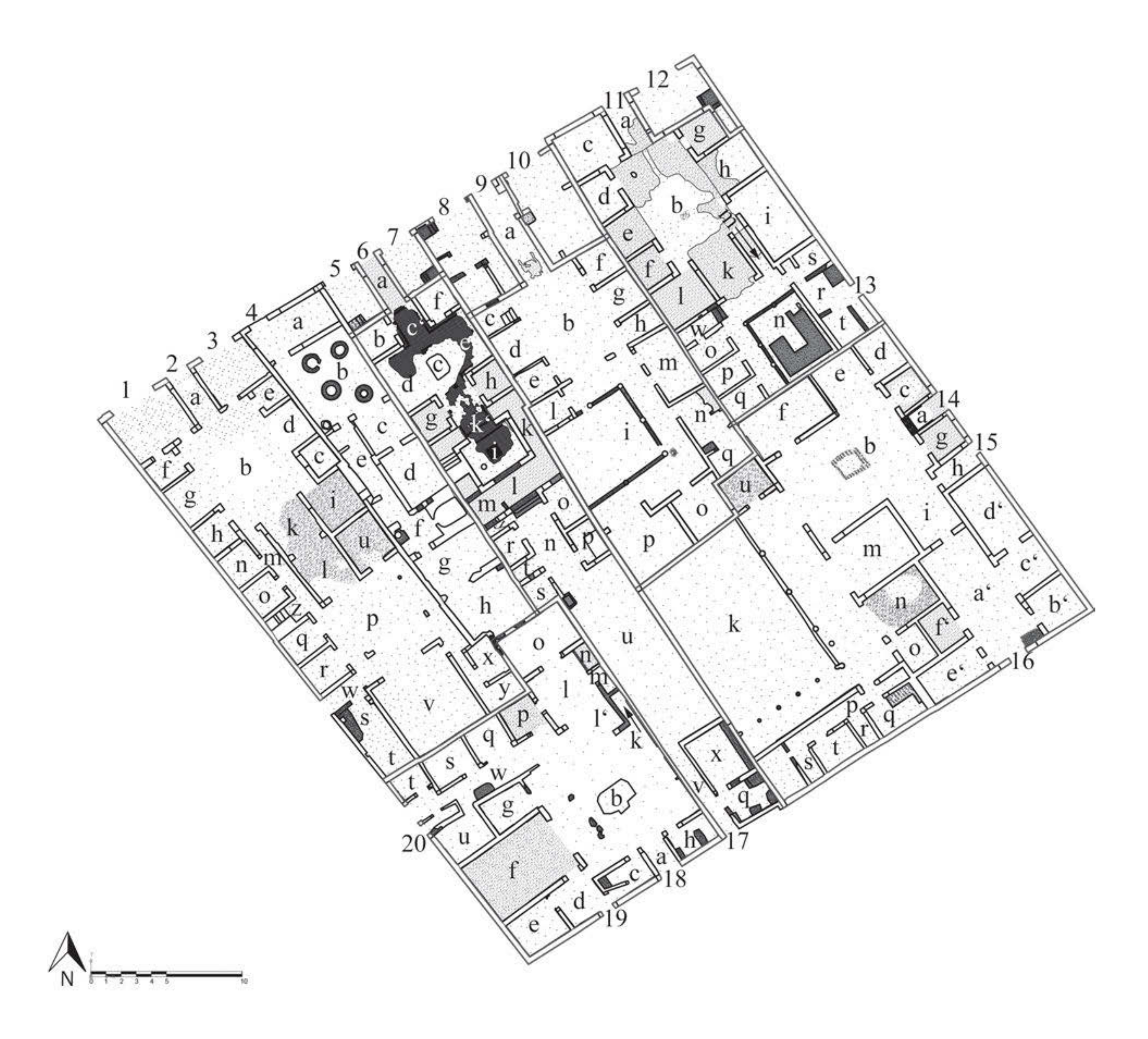


Abb 4: Grundriss der Insula IX 5 mit Raumbezeichnungen (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

August Mau im Jahr 1879, dass ein Großteil der Wände Wandmalereien aufweisen würde, die der letzten Phase zuzuweisen seien[6].

Hinsichtlich der Hausgrößen[7] ist festzuhalten, dass es sich bei den Häusern der Insula IX 5 um mittelgroße Wohnbauten handelt und mit Ausnahme des Hauses IX 5,14–16 große palastartige

---

mente zur rekonstruieren, die heutzutage verloren sind. Insgesamt existieren Darstellungen von 30 mittlerweile zerstörten Decor-Elementen. Von besonderer Bedeutung ist zudem das Korkmodell im Nationalmuseum von Neapel, in dem die Insula ebenfalls wiedergegeben ist (Abb. 2). Zwar lassen sich nur selten figürliche Darstellungen ausmachen, doch Struktur, Aufbau und Farben verlorener Wandmalereien werden darin häufig deutlich. Aufgrund seines Umfangs und seiner Genauigkeit ist das Modell die wichtigste Quelle bei der Rekonstruktion verlorener Wandmalereien.

6 Mau 1879, 23 f. Wir sind auf der Insula IX 5 somit mit einem Befund konfrontiert, der sich im Wandel befindet und in dem neuere Decor-Elemente mit einer älteren Architektur zusammentreffen, sodass sich die Insula exzellent für die Untersuchung des Umgangs mit Altem und Neuem eignet.

7 Kritisch zur Verknüpfung von Hausgröße und sozialem Status zuletzt Haug 2020, 40–42. Haug kritisiert, dass die Größe der Häuser nicht automatisch Rückschlüsse auf den sozialen Status der Besitzer zulassen würde. Stattdessen

Behausungen fehlen[8]. Zwar eignen sich Hausgrößen nur bedingt als Indikator für den sozialen Stand der Bewohner, da weder Obergeschosse noch Grundstückspreise oder andere Ausstattungs-Elemente berücksichtigt werden, doch ergibt sich aus der Situation auf der Insula zumindest die Frage, ob große Unterschiede hinsichtlich der Decor-Entscheidungen und der Wirkung des Decors der mittelgroßen Häuser und Haus IX 5,14–16 zu erkennen sind.

Nach dem kurzen Überblick über die Insula können wir uns wieder den zwei Zielen dieses Kapitels widmen: Der Datierung des Decors und der Untersuchung der Gestaltungs-Entscheidungen in der letzten Phase zwischen 62 und 79 n. Chr. Während für die Chronologie der Decor-Elemente auf die Erkenntnisse des vorangegangenen Kapitels zur Entwicklung der einzelnen Decor-Elemente zurückgegriffen wird, ist für die Gestaltungs-Entscheidungen eine ausführliche Beobachtung des Befunds nötig. Dabei kann sowohl die Art der Erneuerung (Reparatur, Renovierung, vollständige Neuausstattung) als auch ihr räumlicher Kontext offengelegt werden. Es wird dadurch möglich, den Fortschritt und das Vorgehen bei den Neudecorationen nachzuzeichnen. Außerdem werden ähnliche Tendenzen auf der Insula sichtbar und Bereiche identifiziert, in denen älterer und neuerer Decor häufig aufeinandertreffen.

Gestaltungsoptionen und -einschränkungen

Hinsichtlich der Decor-Entscheidungen sind eine Reihe von Einschränkungen zu berücksichtigen, denen die Umbauten und Neudecorationen in der letzten Phase der Stadt zwischen 62 und 79 n. Chr. unterlagen[9]. Besonders Erdbebenschäden, die in dieser Phase aufgetreten sind, beeinflussten das Vorgehen bei der Neugestaltung. In der Forschung existieren grundsätzlich zwei Positionen für den Umgang mit Beschädigungen. Entweder werden sie direkt mit dem in den antiken Quellen überlieferten Erdbeben von 62 n. Chr. verbunden[10], oder auf daran anschließende Nachbeben zurückgeführt. Letztere traten im Anschluss an das große Beben und im Vorfeld des Vesuvausbruchs auf und konnten anhand verschiedener Kontexte in Pompeji nachgewiesen werden[11].

Das Erscheinungsbild der Stadt war somit geprägt von Beschädigungen sowie andauernden Neubau-, Reparatur- und Renovierungsprozessen, sowohl im öffentlichen als auch im privaten Bereich[12]. Die Einwohner Pompejis konkurrierten bei der Renovierung ihrer Wohnhäuser also

---

seien weitere Informationen zu berücksichtigen, wie die Ausdehnung von Obergeschossen, der Wert der Grundstücke, sich ändernde Besitzverhältnisse, dass Wohnluxus nicht nur von der Hausgröße, sondern auch der Relation von Hausgröße und Bewohnern abhängig ist, dass wohlhabende Eliten zwar auf dem Land große Villen, in der Stadt aber nur kleine Häuser besessen haben könnten und auch, dass Architektur und Ausstattungselemente bei der Frage nach sozialem Stand mit berücksichtigt werden müssen.

8 Informationen zum Grundstückspreis oder der Ausdehnung der Obergeschosse fehlen hingegen.

9 Die Wahl des Decors erfolgte als Aushandlungsprozess zwischen dem Kommissionär und den von ihm beauftragten Handwerkern und war von den vorhandenen Mitteln (Finanzen, Rohstoffe, talentierte Handwerker) abhängig.

10 Tac. Ann. 15, 22.2: „et motu terrae celebre Campaniae oppidum Pompei magna ex parte proruit“.

11 Zu anhaltenden seismischen Aktivitäten s. Pappalardo 1995, 191–194 mit Beobachtungen auf der Insula Occidentalis, in der Casa degli Amorini Dorati (VI 16,7.38) und den Zentralthermen, die mit einem großen zweiten Beben in Verbindung gebracht werden können; Staub-Gierow identifiziert auf der Grundlage der Befunde in der Casa dei Capitelli Figurati (VII 4,57) zwei Schadenshorizonte (Staub-Gierow 1995, 72–75); Ling kommt aufgrund der Schäden in der Casa del Menandro (I 10,4) zu dem Schluss, dass ein zweites Beben dort nicht nachgewiesen werden kann (Ling 1995, 201–207); Varone diskutiert die Möglichkeit einer Reihe von Beben anhand von Befunden entlang der Via dell'Abondanza (Varone 1995, 29–36); Allison führt eine Reihe von Schäden an, die sie mit mehreren Beben in Verbindung bringt (Allison 1995, 183–190).

12 Maiuri legte eine erste systematische Studie der archäologischen Funde der letzten Phase Pompejis und der verursachten Schäden vor (in Form eines Corpus von 25 öffentlichen und 68 privaten Gebäuden) (Maiuri 1942); Jean Andreau geht indes nicht von einer Stadt im Wiederaufbau aus. Anhand von Vergleichen mit jüngeren Katastrophen

untereinander um Werkstoffe und Spezialisten (Baumeister, Steinmetze, Stuckateure und Wandmalereiwerkstätten[13]). Die Situation dürfte dadurch verschlimmert worden sein, dass nicht nur Pompeji, sondern die gesamte Vesuv-Region von Erdbeben und Nachbeben betroffen war und auch andere Städte einen hohen Renovierungsbedarf gehabt haben dürften. Ganz zu schweigen von Handelswegen mitsamt ihren Akteuren (Händler, Mittelsmänner Spediteure) und Infrastruktur (Häfen, Lager, Straßen), für die eine temporäre Beeinträchtigung ebenfalls plausibel ist. Ein Großteil der Bewohner musste somit damit rechnen, dass die Reparaturen und Renovierungen ihrer Wohnräume einen längeren Zeitraum in Anspruch nahmen, oder dass es dauerte, bis überhaupt damit begonnen werden konnte.

Nach dem Beginn der Arbeiten sind im Wesentlichen zwei verschiedene Strategien bei der Neugestaltung von Häusern denkbar, die Konsequenzen für den Decor in der letzten Phase mit sich bringen: Erstens die Restaurierung und Ergänzung bestehender Decor-Elemente und zweitens die komplette Neudecoration ganzer Hausteile.

Die voneinander abweichenden Praktiken bei der Neugestaltung der Häuser lassen sich wiederum auf verschiedene Gründe zurückführen. Zum einen variierte das Ausmaß der Beschädigungen in den Häusern und es bestand die Möglichkeit anhaltender seismischer Aktivitäten, die zu zeitlich versetzten Schäden führten. Zum anderen können auch ökonomische Gründe wie fehlende finanzielle Mittel, Lieferschwierigkeiten und die Abwesenheit fähiger Handwerker zu unterschiedlichen Strategien bei der Neudecoration geführt haben.

Ausgangspunkt und Vorgehen

Den zeitlichen Ausgangspunkt für die Analyse der chronologischen Entwicklung und der Decor-Entscheidungen der Insula IX 5 bildet das 2. Jh. v. Chr., als die Gebäude ihre heute erkennbare Grundstruktur erhielten. Mit Ausnahme des Hauses IX 5,6.17 und der Casa di Giasone entsprechen alle Häuser in ihrem Aufbau dem eines klassischen Atriumshauses[14], der sich wie oben gezeigt im 2 Jh. v. Chr. etabliert hatte. Hinzu kommt, dass die ältesten Decor-Elemente ebenfalls in das 2 Jh. v. Chr. datieren[15]. Daran schließen verschiedene Ausstattungsphasen an, die sich bis 79 n. Chr. erstrecken und sich für die Häuser, wie wir sehen werden, recht unterschiedlich ausnehmen.

Im Folgenden werden daher zunächst Haus für Haus die alten baulichen Strukturen und Decor-Elemente, die in den Zeitraum vom 2. Jh. v. Chr. bis 62 n. Chr. datieren, zeitlich zueinander in Beziehung gesetzt und ein Einblick in die früheren Phasen der Häuser gewährt. Im Anschluss stehen die umfangreichen Reparatur- und Renovierungsprozesse der letzten Phase von 62 bis 79 n. Chr. im Mittelpunkt. Neben einer Analyse der Entwicklung der Häuser werden dafür stärker die für die Neudecorationen getroffenen Entscheidungen in den Blick gefasst. Auf diese Weise lassen sich

wie den Erdbeben von Catania (1693), Lissabon (1755) und Messina (1783 und 1908) wies er darauf hin, dass lange Wiederaufbauphasen nicht ungewöhnlich sind (Andreau 1973, 375–389). Andreau gibt an, dass die Stadt Pompeji den Bewohnern nach dem Beben zudem nicht geholfen habe und nennt Wohnbauten, die nach dem Beben umgebaut und einer neuen Nutzung zugeführt wurden, zu denen angeblich auch die Casa di Giasone gehört haben soll (Andreau 1984, 40–44). Dieser Umstand lässt sich heute in der Casa di Giasone nicht erkennen (s. u). Florian Seiler geht ebenfalls davon aus, dass sich die Stadt zum Zeitpunkt des Erdbebens noch nicht von dem Ausbruch erholt hatte (Seiler 1995, 25). Dafür spricht auch ein starker Rückgang der Quellen (Castrén 1984, 53). Laut Eschebach waren sogar zwei Drittel der Bausubstanz der Stadt nach dem Erdbeben zerstört (Eschebach 1993, 89 f.).

13 Esposito 2009, 36–47.

14 Frühere Gestaltungsentscheidungen sind hingegen nicht mehr greifbar, da auf der Insula bislang mit Ausnahme der Bäckerei (IX 5,4) keine Prospektionen durchgeführt wurden und eine Betrachtung der Bauphasen nur anhand der sichtbaren Baustrukturen und der Grabungsberichte vorgenommen werden kann.

15 S. u.

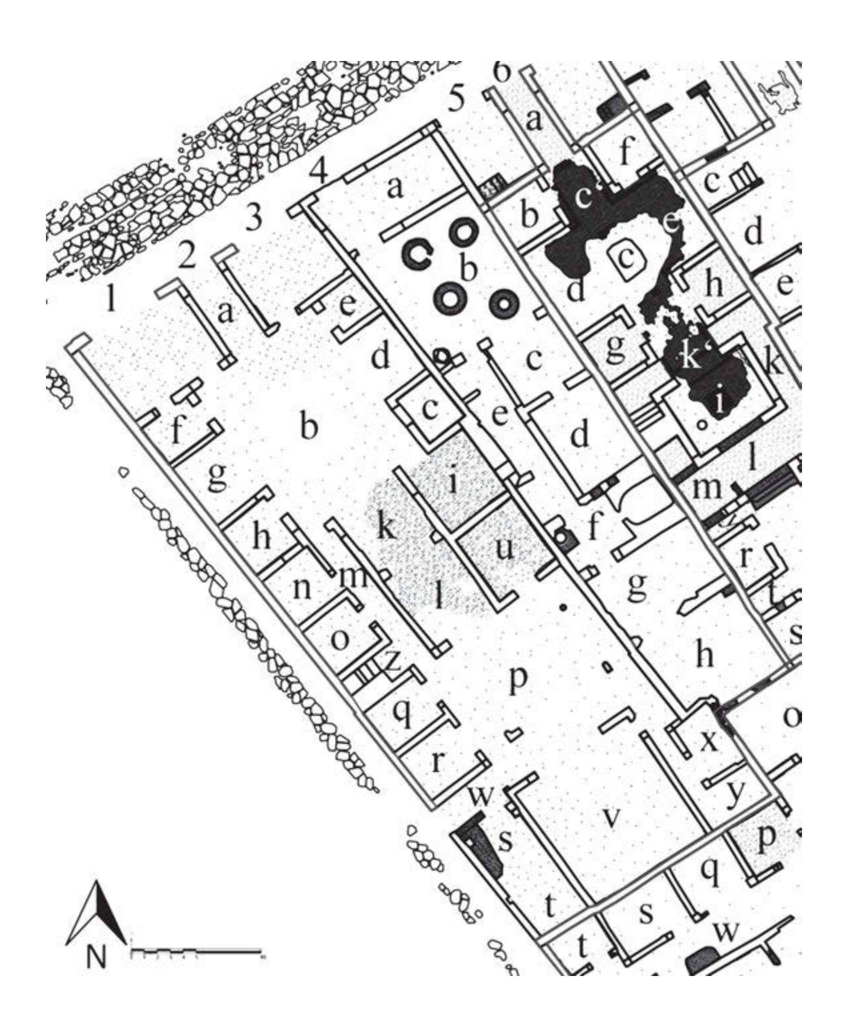


Abb 5: Grundriss des Hauses IX 5,2 mit Raumbezeichnungen (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

mehrere Fragen beantworten. Welche Bereiche wurden bei Neugestaltungen und Renovierungen auf der Insula IX 5 bevorzugt? Welche Intentionen lagen den Neudecorationen zugrunde und welchen Zwängen waren die Entscheidungen unterworfen? Unterscheidet sich das Vorgehen in den Häusern der Insula stark voneinander oder sind allgemeine Tendenzen erkennbar? Auf diese Weise wird außerdem deutlich, welche Decor-Elemente bereits vollständig wiederhergestellt waren und welche nur ein Provisorium darstellten.

1. Haus IX 5,2. Andauernde Erneuerungen bis zum Untergang der Stadt

Das ca. 400 m² große Haus IX 5,2[16] **(Abb. 5)** liegt an der Nordwestseite der Insula (Abb. 4) und geht in seiner Grundstruktur auf das späte 3. beziehungsweise frühe 2. Jh. v. Chr. zurück. Dafür sprechen die ältesten Decor-Elemente wie die Pavimente aus Tablinum (k) oder das Tuffimpluvium aus dem Atrium (b)[17].

16 Auch als ‚Casa di Achille', nach den Malereien in Raum (u), ‚Haus des Skeletts' oder ‚Haus des Stronnius' bekannt (vgl. Eschebach 1993, 422).
17 S. u.

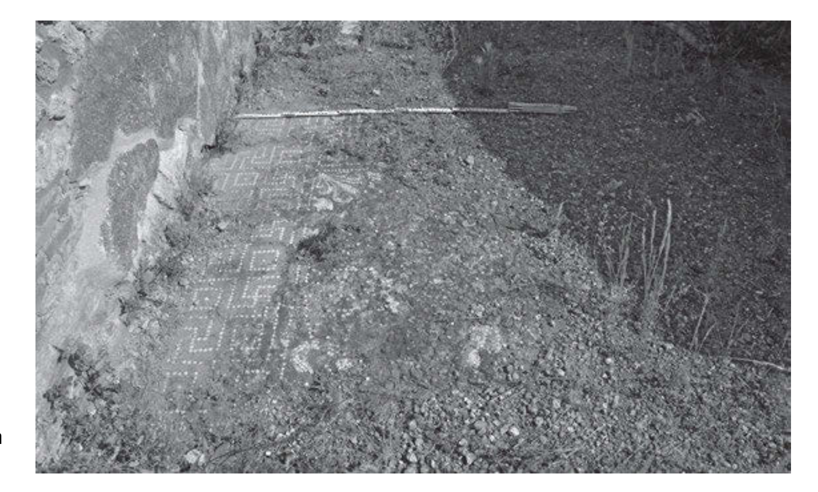


Abb 6: Haus IX 5,2, Tablinum (k), in situ liegendes Opus signinum mit zur Ostwand versetztem Emblema

In dieser ersten Phase legte man bereits die Fauces (a), die sie flankierenden Tabernae (1) und (3) und den Atriumsbereich an. An der West- und Ostseite befand sich zentral jeweils eine Ala, flankiert von Cubicula. An der Südseite wurde das Atrium ursprünglich von einem großen zentralen Tablinum (k) mit einem Paviment aus Opus signinum (Cocciopesto) abgeschlossen. Indizien für die Datierung der ersten Phase liefern die Decor-Elemente. So weist das Tablinum (k) ein Tondo im Zentrum auf, das von figürlichen Zwickeln gerahmt wird[18]. Solche Motive kamen in Pompeji bereits Ende des 3. Jhs. v. Chr. auf und verloren im 1. Jh. v. Chr. an Beliebtheit[19]. Neben dem Paviment aus dem Tablinum (k) gehört auch das Impluvium aus Tuff im Atrium (b) zur ersten Phase, denn seine Form und das genutzte Material entsprechen Impluvien, die in den älteren Häusern Pompejis zu finden sind[20]. Ähnlich verhält es sich mit den Basaltschwellen aus den Fauces (a), die auch der ersten Phase angehören[21].

Die zweite Phase war geprägt von der Erweiterung des Hauses nach Süden und dem damit einhergehenden Einbau eines Peristyls. Sie fällt in das 1. Jh. v. Chr. und das 1. Jh. n. Chr. Für diese

18 Blake 1930, Taf. 3.1.

19 Das Tondo aus Haus IX 5,2 erinnert stark an den Boden aus Raum (s) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3). Sowohl die Komposition als auch die Motivik entsprechen einander fast vollständig. Markant sind die Delfine, die eine Palmette einrahmen und deren Augen in einer abweichenden Farbe gestaltet wurden. Auch der Boden aus der Casa di C. Iulius Polybius muss früh entstanden sein, da er überbaut wurde. Heute schneidet die Wand zwischen den Räumen (S) und (L) das Motiv in der Mitte, vgl. Pisapia 2013, 435 Abb.16. 17, nach der das Motiv aus der Casa di C. Iulius Polybius einzigartig sei. Sie datiert das Paviment auf das Ende des 3. Jhs. v. Chr. und verweist auf Maiuri 1973, 217. Maiuri entdeckte ein ähnliches Motiv unter der Basilika; PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13, 1–3 Casa di Polibio (I. Bragantini) 342 Abb. 245 datiert den Boden in die Zeit des ersten Stils; anders Blake (1930, 26), die das Paviment aufgrund der Ornamente und des Rautensterns in die Zeit des zweiten Stils datiert und mit Haus VII 6,28 und der Casa di Giuseppe II (VIII 2,39) zwei weitere Beispiele benennt. In beiden Fällen fehlt die Rahmung durch Delfine. Außerdem sind die Palmetten dort filigraner und nehmen stärker geschwungene, vegetabile Formen an. Vgl. zu Haus VII 6,28 < https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2006%2028.htm > (13.07.2021) und zu Haus VIII 2,39 < http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r8/8%2002%2039%20p1.htm > (13.07.2021). Ein vergleichbares Paviment mit einem zentralen Motiv und umgeben von Zwickeln aus der Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21–22) wird ebenfalls in das 1. Jh. v. Chr. datiert. Allerdings fehlen dort die in Haus IX 5,2 und der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3) vorhandenen figürlichen Motive (Zulini 2011–12, 476. Cat.190; Flohr 2005, 54 f.).

20 Das Impluvium aus Haus IX 5,2 entspricht Dessales Typus A (s. o.). Es erinnert in seiner Form an das Impluvium aus der Casa di Salustio (VI 2,4) (vgl. PPM IV (1994) 87–147 s. v. VI 2,4 Casa di Salustio (V. Sampaolo) 93 Abb. 6.7, die das Impluvium dem Typus A nach Fadda zuordnet) sowie der Casa del Forno di ferro (VI 13,6) (vgl. PPM V (1994) 158–174 s. v. VI 13,6 Casa del Forno di ferro (V. Sampaolo) 160 Abb. 2, mit Verweis auf Fadda Typus A2) und der Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I 6,2) (vgl. PPM I (1990) 193–279 s. v. I 6, 2 Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 196 Abb. 2). Alle entsprechen Typus A oder einer seiner Varianten und können somit bereits in das 2. Jh. v. Chr. datiert werden.

21 S. Kapitel II.1.4 zu den Türschwellen.



Abb 7: Haus IX 5,2, Blick von Norden auf den Eingang des großen Saals (v)

Datierung spricht unter anderem die Aufteilung und der Decor des doppelten Tablinums (k) und (l), das die beiden Höfe miteinander verbindet[22] und somit in Verbindung mit der Anlage des Peristyls stehen muss. Offensichtlich teilte man im Zuge der Neugestaltung das zentrale Tablinum durch eine Wand an der Ostseite[23] und erweiterte es nach Süden zu einem doppelten Tablinum. Der Eingriff wird besonders im vorderen Raum (k) erkennbar, in dem das Tondo des älteres Opus signinum (Cocciopesto) nun nicht mehr im Zentrum lag, sondern zur Ostwand hin verschoben war **(Abb. 6)**. An der Westseite des doppelten Tablinums legte man außerdem einen Korridor (m) mit zwei Cubicula (n) und (o) sowie ein Treppenhaus (z) an. Das Treppenhaus (z) belegt, dass bereits zu diesem Zeitpunkt auch ein Obergeschoss existiert haben muss. Am Peristyl (p) entschied man sich gegen eine symmetrische Anlage von Räumen und versuchte stattdessen, den verfügbaren Platz für unterschiedliche Raumlösungen zu nutzen. An der Nordseite wurde nur ein einzelner Oecus (u) errichtet und an der Westseite legte man zwei Cubicula (q) und (r) an. Unklar ist, wie der südlich an das Peristyl angrenzende Bereich gestaltet war. Raum (v) erinnert aufgrund seiner Größe und der breiten Öffnung ohne verschließbare Türen an die in der frühen Kaiserzeit aufkommenden Festsäle **(Abb. 7)**[24]. Möglicherweise erstreckten sich die Umbauten auch über einen längeren Zeitraum und dauerten von der ausgehenden Republik bis in die frühe Kaiserzeit an.

Im Anschluss an die Umbauten wurde eine Reihe von Neudecorationen vorgenommen. Im Korridor an der Westseite brachte man in Raum (n) Wandmalereien zweiten Stils an[25]. Ähnlich ging man auch im neu geschaffenen Triclinium (i) an der Ostseite vor. Die wenigen Fresken, die heute unter den Malereien vierten Stils wieder zum Vorschein kommen, können nicht mit Sicherheit dem zweiten Stil zugewiesen werden. Allerdings scheint es plausibel, dass der Raum direkt im Anschluss an die Umbauten neudecoriert wurde. Dafür spricht auch, dass das Triclinium (i) in

---

22 Die Räume waren zu allen Seiten hin verschließbar. An den Wänden zum Atrium und am Übergang zum Peristyl haben sich jeweils zwei Einfassungen aus Tuff mit Zapfenlöchern erhalten. Zwischen den beiden Tablina befinden sich hingegen Kalksteinschwellen. Sie besitzen einen Anschlag, Einfassungen für die Türflügel fehlen hingegen.

23 Das zur linken Wand verschobene Emblema und die auf das Paviment aufsetzende Wand sind Indizien für den Umbau.

24 Der Raum misst ca. 7,00 × 6,5 m und besitzt damit eine Fläche von ca. 45 m². Es handelt sich um den größten Raum der Insula, der sogar den Saal aus der Casa di Giasone (IX 5,18) in seinen Ausmaßen übertrifft (7,85 × 5,4 m, 42 m²). Große Festsäle erfreuten sich besonders in spätrepublikanischer Zeit großer Beliebtheit. Vgl. Dickmann 1999, 366 f.

25 Heinrich 2002, 134 f. Kat. 105; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 387 Abb. 35–37; Mau 1879, 27.

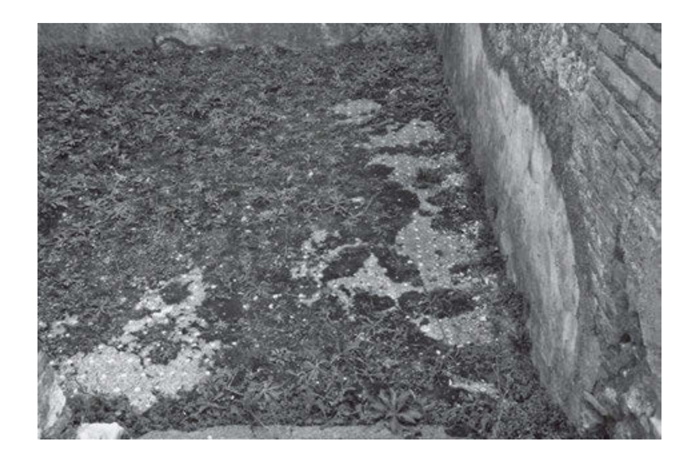


Abb 8: Haus IX 5,2, Triclinium (i), Aufnahme des Opus signinum mit diagonal zur Wand gesetzten Tesserae

dieser Phase mit einem neuen Opus signinum (Cocciopesto) versehen wurde. Es weist regelmäßige Tesserae-Reihen auf, deren Steine diagonal zur Wand gesetzt wurden **(Abb. 8)**. Es kann sich somit nicht um eine Fortsetzung des Paviments aus dem angrenzenden Tablinum (k) handeln, in dem die Tesserae parallel zu Wand liegen. Offensichtlich war man in dieser Phase aber trotzdem bestrebt, die Böden einander anzugleichen[26].

Eine dritte Phase, die in das späte 1. Jh. v. Chr. datiert, brachte weitere Neudecorationen mit sich. Die Anstrengungen konzentrieren sich auf einzelne Räume am Atrium, die im dritten Stil neu ausgemalt wurden. Zu ihnen gehörten die Alae (h) und (e)[27]. Möglicherweise nutzte man die ohnehin schon stattfindenden Arbeiten, um auch die Böden der Alae sowie des angrenzenden Atriums und der Fauces mit einem Opus signinum auszustatten und im Cubiculum an der Nordostseite eine neue marmorne Türschwelle zu verlegen. Während sich die Opera signina nicht mit Bestimmtheit zeitlich einordnen lassen[28], deutet zumindest das Material der Schwelle auf einen Entstehungszeitpunkt im späten 1. Jh. v. Chr. hin[29].

Vor dem Beben von 62 n. Chr. wurden außerdem sowohl am Atrium als auch am Peristyl erste Neudecorationen vierten Stils vorgenommen. Am Atrium umfassten die Arbeiten die südlichen Cubicula (c) und (g) und am Peristyl Oecus (u) an der Nordseite. Außerdem lässt sich auch im Obergeschoss des Hauses eine Decoration greifen, denn im Raum (q‘) über dem Cubiculum (q) am Peristyl wurde vor dem Beben ein Lararium eingerichtet und ausgemalt[30]. Alle Räume weisen, wie wir sehen werden, Renovierungen und Reparaturen auf, die in die letzte Phase fallen, sodass eine Entstehung vor dem Erdbeben gesichert ist[31].

---

26 Vgl. Wootton 2018, 493 f. In der Casa del Chirurgo (VI 1,10) argumentiert er ähnlich für die Räume 7 und 8.

27 Mau beobachtete eine Wandmalerei dritten Stils an der Nordwand der westlichen Ala auf weißem Grund und in der östlichen Ala einen weißgrundigen Sockel, der mit einem grauen Rauputz verbunden wurde. Heute sind die Malereien stark verblasst und nicht mehr erkennbar. In der östlichen Ala lässt sich immerhin die Teilung der Wände in zwei Zonen ablesen (Mau 1879, 25. 27).

28 Die Böden sind heute bestenfalls fragmentarisch erhalten und weisen, sofern erkennbar, ein unregelmäßiges Punktmuster auf, das sich nicht datieren lässt.

29 S. Kapitel II.1.4 zu den Türschwellen.

30 Die Darstellung zeigte zwei Laren mit goldenen Bullae und türkisen Gewändern. Sie ist heute wieder sichtbar, da eine jüngere Darstellung, die sie überlagerte, während der Ausgrabungen abfiel. Giacobello 2008, 206 f.: „Il larario nella sua prima versione, fu probabilmente realizzato in un periodo precedente al 62 d.C."; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 390 f. Abb. 390; Schefold 1957, 253; Boyce 1937, 85 Nr. 420; Mau 1879, 55; Fiorelli 1878, 146.

31 S. u.

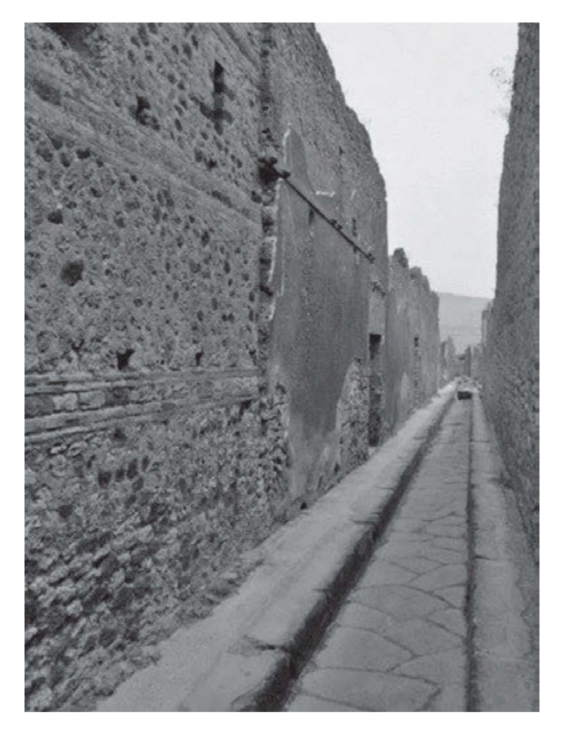


Abb 9: Haus IX 5,2, Blick von Norden auf die vorspringende Westfassade

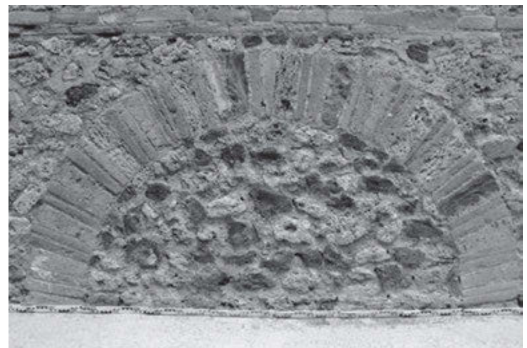


Abb 10: Haus IX 5,2, in die Westfassade eingelassener gemauerter Ziegelbogen

1.1 Reparaturen und provisorische Neudecorationen. Das Haus IX 5,2 zwischen 62 und 79 n. Chr.

In der letzten Phase wurden keine Umbauten mehr vorgenommen, sodass die architektonische Grundstruktur unverändert blieb. Allerdings zogen einige Beschädigungen Reparaturen und Renovierungsarbeiten nach sich. An der Westfassade sah man sich gezwungen, die stark beschädigte und vorspringende Wand mit einem Streifen aus Opus vittatum mixtum und einem Ziegelbogen zu verstärken **(Abb. 9. 10)**[32]. Die Grundstruktur des Atriums blieb aber trotz der gravierenden Schäden an der Westfassade unverändert. Folglich wurden die Symmetriebeziehungen am Atrium bewusst beibehalten. Am Peristyl wurde die Nordwand des großen Saals (v) durch ein Opus vittatum mixtum stabilisiert. Man achtete darauf, ein kreuzförmiges Muster aus Opus incertum auszusparen[33].

32 Maiuri führte die Beschädigung in Haus IX 5,2 bereits auf das Beben zurück. Noch heute ist zu erkennen, dass die südlich an den renovierten Teil angesetzte Wand vorspringt und Beschädigungen aufweist (Abb. 9) (Maiuri 1942, 129 f. Taf. 40a); Ruggieri kann eine ähnliche Reparatur an der Fassade des Hauses VII 14,14–15 ausmachen (Ruggieri 2019, 93–95).

33 Die beiden Mauerzüge der Nordwand sind an die angrenzenden Wände angesetzt, was durch eine breite graue Putzfuge zwischen der Nord- und Westwand ersichtlich ist. Die Gestaltung erinnert an Fassaden aus Opus mixtum, die ebenfalls mit dem Erdbeben in Verbindung gebracht wurden. Vgl. Ruggeri 2019, 93 mit Verweis auf Raum 2 der Casa della Calce (VIII 5,28), dem Atrium der Casa dei Vettii (VI 15,1) und dem Peristyl der Casa del Centenario (IX 8,6); hierzu auch Adam 2007, 109. Er führt eine Reihe von Läden an den zentralen Thermen und damit in unmittelbarer Nachbarschaft zur Insula IX 5 an, die nach dem Erdbeben errichtet wurden und deren Fassaden ein Tuff incertum mit Ziegeln verbindet. Außerdem weisen weder die Räume in Haus IX 5,2 noch die Fassaden eine vergleichbare Zusammensetzung des Mauerwerks auf. Normalerweise finden sich um die Türen herum nur Anker aus Opus vittatum, die in ein Opus incertum einbinden. Eine ähnliche Zusammensetzung weist auch das Mauerwerk um den Eingang zu Raum 2 in der Casa della Calce (VIII 5,28) auf (vgl. PPM VIII (1998) 611–618 s. v. VIII 5, 28 Casa della Calce (I. Bragantini) 613 Abb. 3; Maiuri 1942, 135 f. Taf. 42b).



Abb 11: Haus IX 5,2, Cubiculum (g), Detailaufnahme einer älteren Malerei mit gelbem Untergrund, die heute wieder unter dem neuen Putz zum Vorschein kommt

Im Anschluss an die Reparaturen nahm man auch eine Reihe von Neudecorationen vor. Das Vorgehen und der Fortschritt bei der Renovierung der Räume unterschied sich jedoch stark voneinander. Besonders die Räume an der schwer getroffenen Westseite mussten erneuert werden. So blieben in der westlichen Ala (h) die intakten Wandmalereien dritten Stils an der Nordwand als Verkleidung der Wand erhalten. Die übrigen Wände befreite man hingegen von Verputzresten. Wahrscheinlich waren die Wände zu stark beschädigt und sollten mit einem neuen Verputz verkleidet werden. Ähnlich ging man in den Räumen (n) und (o) am kleinen Korridor (m) an der Westseite vor. Im Cubiculum (n) wurden die intakten Wandmalereien zweiten Stils und in Raum (o) ein älterer Rauputz beibehalten, während die Süd- und Westwand unverputzt blieben.

Weiter vorangeschritten waren die Renovierungen im südwestlichen Cubiculum (g) des Atriums, in dem alle Wände bereits wieder einen grauen Verputz erhalten hatten. An der Südwand sparte man ein Bildfeld[34] aus, das bereits vor 62 n. Chr. entstanden war[35]. Weshalb man lediglich die Darstellung bewahrte, den Rest der ursprünglich gelben Wand **(Abb. 11)** aber verdeckte, ist unklar[36]. Möglicherweise war nur das Bildfeld unbeschädigt geblieben, während der Rest der Wand neu verputzt werden musste. Es muss auch in Betracht gezogen werden, dass man sich dazu entschied, dem Raum ein neues Aussehen zu verleihen, zu dem zwar das Bildfeld, nicht aber der gelbe Untergrund der Wand passte.

Auch im übrigen Atriumsbereich wurden im Anschluss an die Beschädigungen Renovierungsarbeiten begonnen. Die Fauces (a) und das Cubiculum (d) an der Nordostseite stattete man mit einem grauen Rauputz aus. In beiden Fällen handelt es sich um eine Übergangslösung, denn es ist nicht damit zu rechnen, dass der Eingangsbereich des Hauses oder das Cubiculum (d), welches erst in der vorangegangenen Phase mit einer marmornen Türschwelle ausgestattet worden war **(Abb. 12)**, ohne Decor bleiben sollten. Vielleicht verfügte man nicht über die nötigen Mittel, das Material oder es fehlte schlichtweg die Zeit, um die Neudecorationen vorzunehmen. Im Falle der Fauces (a) könnten auch praktische Gründe eine Rolle gespielt haben, da der Eingangsbereich des

34 Mau 1879, 26.

35 Vgl. Haus IX 5,9. Raum (c), in dem das Bildfeld erhalten ist und der Raum in eine Treppe umgestaltet wurde; Haus IX 5,14–16 und Raum (e), in dem die Bildfelder an der Ost- und Westwand erhalten blieben, obwohl der Raum in einen Schrank umgewandelt wurde.

36 An der Südwestecke tritt heute unter dem Rauputz wieder eine ältere Malerei mit einem gelben Untergrund hervor (Abb. 11). Die Malereien können aufgrund des Bildfelds an der Südwand in die Zeit des vierten Stils datiert werden (vgl. Mau 1879, 26). Es handelt sich somit um eine Malerei vierten Stils, der bereits nach kurzer Zeit wieder beseitigt werden musste. Zusammen mit der Beschädigung der Westwand scheint es plausibel, das Erdbeben des Jahres 62 n. Chr. für die Renovierung verantwortlich zu machen.

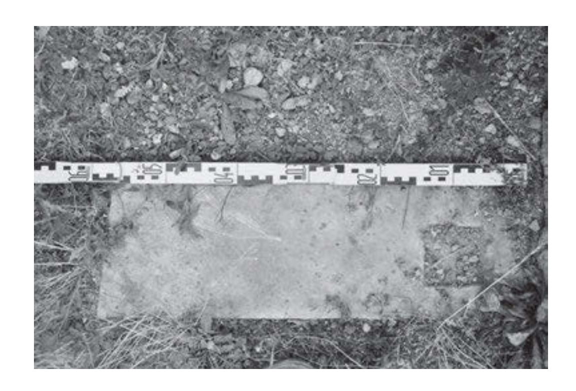


Abb 12: Haus IX 5,2, Cubiculum (d), Detailaufnahme der marmornen Türschwelle

Hauses während der andauernden Renovierungen sicherlich stark frequentiert und somit auch der Gefahr weiterer Beschädigungen ausgesetzt war[37]. In der Ala (e) an der Ostseite sparte man den älteren Decor dritten Stils im Sockel aus und verdeckte die Mittel- und Oberzone mit einem grauen Verputz[38]. Das pragmatische Vorgehen kann als Vorbereitung für eine Neudecoration interpretiert werden, die allerdings nicht vollendet wurde.

Weiter war man bereits in den Cubicula (f) an der Nordwestseite und (c) an der Südostseite sowie im Triclinium (i) und im Tablinum (k), denn alle Räume wurden im vierten Stil neu ausgemalt. Im Cubiculum an der Südostseite gestaltete man dabei die Malereien um, die kurz vor dem Beben entstanden waren. Während man das Bildfeld und den Wandaufbau an der Rückwand beibehielt, wurden die Mythenbilder der Seitenwände zugunsten einer Feldermalerei beseitigt. Die Renovierung mutet allerdings nur wenig professionell an, da die neuen Malereien nur mit einer dünnen Farbschicht direkt auf die alten aufgetragen wurden, die heute wieder sichtbar sind[39]. Möglicherweise lässt sich das Vorgehen auch durch die Einsparung von Kosten oder ein Mangel an hochwertigen Farben erklären. Im Triclinium (i) wurden die älteren Malereien hingegen als Unterlage zum Auftrag eines neuen Verputzes genutzt und verschwanden vollständig unter den neuen Freskos vierten Stils[40].

37 Es ist eher unwahrscheinlich, dass man die Materialien, die zur Erneuerung des Atriums benötigt wurden, durch den schmalen Eingang im Osten (22) brachte und durch das ganze Haus trug.

38 Mau vermutete aufgrund dessen einen Umbau in einen Schrank, für den sich aber keine Anhaltspunkte mehr finden (Mau 1879, 27).

39 Heute ist dieser Umstand gut an den Rahmen der neuen Felder zu erkennen, welche die Darstellungen überlagern (Abb. 55. 58). Bereits Ehrhardt erklärt die komplizierten sich überlagernden Malereien als Palimpsest, das durch den Versuch entstanden sei, die Kosten für einen Neuverputz zu sparen. Stattdessen hätte der Hausbesitzer eine neue Schicht direkt auf die alte auftragen lassen, ohne einen neuen Feinputz einzuziehen. Die ältere würde durchschlagen und sei deshalb sichtbar geblieben (Ehrhardt 2012, 18). Der Befund sei vergleichbar mit den Malereien im oberen Register des Apodyteriums der suburbanen Thermen in Pompeji, in denen man versucht hatte, Sexualdarstellungen von Paaren in unterschiedlichen Stellungen zu übermalen, ohne eine neue Putzschicht anzubringen (vgl. Clarke 2007, 194–205 Abb. 95–98 mit Abbildungen der entsprechenden Wandmalereien). Auch dort schlagen die Malereien heute wieder durch. Beide Befunde seien somit handwerklichem Unvermögen zuzuschreiben. Für die Annahme Ehrhardts spricht unter anderem, dass die Ornamentborten am Übergang von der Ost- zur Südwand aufeinanderstoßen, sich jedoch nicht auf derselben Höhe befinden. Außerdem stört der fehlende Bogen im nördlichen Seitenfeld der Ostwand die Symmetrie des Wandaufbaus. Ehrhardts Annahme folgend können für die Wandmalereien in Raum (c) zwei Phasen plausibel rekonstruiert werden. Zunächst wurden die Wände in der dritten Decorationsphase des Hauses mit einem hellen Decor im vierten pompejanischen Stil ausgestaltet. Auf eine weiße Sockelzone, geteilt in Felder, in denen einfache Ornamente angebracht waren, folgte eine gleichfarbige Mittelzone, in deren Zentrum ein einzelnes rot gerahmtes Bildfeld zu sehen war. An der Ostwand war die Mittelzone zusätzlich in drei Felder unterteilt. Alle Darstellungen zeigen mythologische Szenen (Abb. 55–57). An der von der Tür durchbrochenen Westwand wurde ein leeres Bildfeld mit blauem Hintergrund angedeutet, sodass der Aufbau den übrigen Wänden entspricht. Die blaue Bemalung ist zudem rot gerahmt und bricht nach Norden hin an der Tür ab. Anders bei Schefold, der die Bildfelder für eine schnelle Reparatur hält, die in vespasianische Zeit zu datieren sei (Schefold 1957, 252). Bei dem Grotesken im Hintergrund handelt es sich um eine allgemein im vierten Stil beliebte Darstellung (Bragantini 1981, 117).

40 S. o.

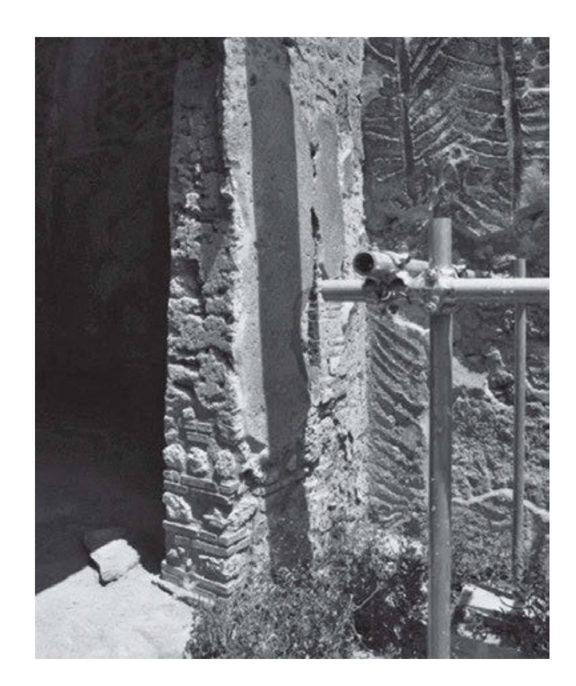


Abb 13: Haus IX 5,2, Oecus (u), Außenwand mit abgedeckter Beschädigung



Abb 14: Haus IX 5,2, Korridor (w), Blick von Westen auf den Schrein des Larariums

Deutlich langsamer gingen die Arbeiten an den Portiken des Peristyls und den anschließenden Räumen voran, die in der letzten Phase nur provisorisch mit einem grauen Rauputz abgedeckt wurden, bis man mit einem Neugestaltungsprozess beginnen konnte[41]. Man versuchte auf diese Weise, das Mauerwerk vor weiterem Schaden zu bewahren. Besonders deutlich wird dieser Umstand östlich des Eingangs zum Oecus (u), wo sich ein Riss durch die Wand zieht, der mit einem Rauputz abgedeckt wurde (**Abb. 13**)[42]. Auch der große Saal an der Süd- und die Cubicula an der Westseite blieben in der letzten Phase ohne Decor und waren mit einem grauen Verputz versehen.

41 Fiorelli kommt mit Blick auf das Peristyl bereits zu dem Schluss, dass „[e]ssendo tutta la casa in rinnovazione, la parete di questo lato, privo affatto di stanze, erasi già preparata al rivestimento d'intonaco" (Fiorelli 1878, 146).

42 An der Südwand zieht sich ein breiter Riss durch die Wand, der die komplette Mauer durchbricht und im Inneren des Oecus (u) auch durch die Malereien verläuft. Im Modell ist zu erkennen, dass die Beschädigung unter den Portiken durch einen grauen Rauputz verdeckt war. Es ist unwahrscheinlich, dass die starke Beschädigung der Wand nur die Malereien im Raum zerstörte, der Verputz auf der Außenseite hingegen unbeeinträchtigt blieb. Vielmehr erweckt der

Lediglich im Korridor (w), der zum Küchentrakt und dem Nebeneingang des Hauses führt, wurde eine Neudecoration vorgenommen. Dort brachte man in der Südostecke ein Lararium an, das aus einer charakteristischen zweigeteilten Larendarstellung[43] an der Ostwand und einer Darstellung der Göttin Vesta[44] an der Südwand[45] besteht. Davor platzierte man einen kleinen Altar, der bereits aus einer älteren Phase stammte und mit einem zeitgemäßen Stuckprofil versehen wurde **(Abb. 14)**[46]. Die zügige Wiederherstellung des Larariums, im Gegensatz zu den übrigen Räumen am Peristyl, spricht für ein gesteigertes Bedürfnis nach einem Kultort innerhalb des Hauses, das sich möglicherweise auch mit den Folgen des katastrophalen Erdbebens von 62 n. Chr. und dem damit einhergehenden Wunsch nach göttlichem Beistand erklären lässt[47]. Das kleinere Lararium im Ober-

---

Riss den Eindruck eines Erdbebenschadens, der unter der Portikus bereits notdürftig abgedeckt wurde, im Oecus (u) aber noch sichtbar war. Gleichzeitig wäre eine Reparatur der aufwendigen Malereien in Oecus (u) komplexer gewesen, vor allem, wenn der einheitliche Aufbau der Wandmalereien beibehalten werden sollte.

43 Die weißgrundige Wandfläche ist in zwei Zonen unterteilt und hebt sich durch ihren roten Rahmen von ihrer Umgebung ab. Die Darstellung auf der Ostwand ist in zwei Register geteilt. Sie zeigt im oberen Feld den opfernden Genius umgeben von seinem Hausstand und im unteren eine große braune Schlange.

44 Mau 1879, 54 f; Boyce 1937, 85; Fröhlich 1991, 296, L. 105. Vesta führt, mit einer patera in der rechten und einer Fackel in der linken Hand, einen Esel herbei. Das Objekt und der Esel sind ebenso wie der Kopf der Figur heute nicht mehr erhalten. Die Einordnung der Darstellung der Vesta an der angrenzenden Südwand ist problematisch. Die Laren werden in den Küchen normalerweise abseits anderer Gottheiten verehrt (Flower 2017, 46–62). Der Kult habe dadurch alle Mitglieder des Hauses miteinbezogen, unabhängig von Familiengottheiten oder dem Ahnenkult. Anders verhält es sich mit Kultnischen am Atrium oder Peristyl, in denen man neben den Laren auch andere Götter berücksichtigte. Die Verbindung von Vesta und den Laren ist also vergleichsweise selten und individuell und lässt sich in Pompeji nur an vier weiteren Stellen nachweisen, die sich alle in unmittelbarer Nähe zu einem Herd oder Ofen befinden. Vgl. LIMC 5/1 (1990) 407–420 s. v. Hestia/Vesta (T. Fischer-Hansen) listet vier Fälle auf. Es handelt sich um Raum 16 der Casa del Labirinto (VI 11,8–10), der sich in unmittelbarer Nähe zum Ofen befindet und eine Malerei mit einem Lar, Venus Pompeiana und Vesta aufweist, Casa del Sirico (VII 1,25.47), in dem an der Westwand der Küche (m) befand sich in der Nische über dem Ofen eine Darstellung von Vesta und Vulcan, die an den Rändern von zwei Laren flankiert wurde. In der Bäckerei VII 1,36.37 handelt es sich um eine Nische in einem Raum an der Ostseite des Mühlraums der Bäckerei. Neben Vesta und einem Lar ist auch Bacchus zu sehen; VII 12,13, bei der es sich ebenfalls um eine Bäckerei handelt. In der Nische nahe am Ofen waren zwei Laren angebracht, darunter zwei Schlangen, die sich auf einen Altar zu bewegen, vor dem Vesta mit einem Esel platziert ist. Vgl. Boyce 1937, Nr.185, 236, 240, 318; PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11, 8–10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 68; PPM VI (1996) 228–353 s. v. VII 1, 25.47, Casa del Sirico (I. Brigantini) 300; PPM VI (1996) 365–373 s. v. VII 1, 36.37, Panificio (V. Sampaolo) 373; PPM VII (1997) 494 f. s. v. VII 12, 13 (I. Brigantini) 495; Fröhlich 1991, Nr. L67, Nr. L79; Giacobello 2008, Nr. 57, Nr. 71. Die Kombination der beiden Entitäten lässt sich durch ihre ähnliche Natur und Nähe zum Herd erklären. Vgl. LIMC 5/1 (1990) 407–420 s. v. Hestia/Vesta (T. Fischer-Hansen); Coarelli zeigt, dass in Rom der Vestatempel gegenüber dem Schrein des Kultes der *lares praestites* lag (Coarelli 2012, 182 f.).

45 Mau 1879, 54 f; Boyce 1937, 85; Fröhlich 1991, 296, L. 105. Die Malereien weisen keine Schäden auf und werden in der Regel in die Zeit des vierten Stils datiert und mit einer Phase nach dem Erdbeben verbunden. Außerdem scheint es unwahrscheinlich, dass nur der Korridor und der angrenzende Küchentrakt von den Umwälzungen im südlichen Teil des Hauses verschont blieben. Für eine Errichtung nach dem Erdbeben könnte nicht zuletzt auch der Altar sprechen, bei dem es sich um eine Spolie handelt.

46 Pernice 1932, 68; Fröhlich 1991, 296. Der Altar (0,56 × 0,36 m) besteht aus einem älteren Tuffkern, der später im Rahmen einer Neuaufstellung mit einer dicken Stuckschicht versehen wurde. Auf die Stuckschicht wurden einfache Bögen aufmodelliert, die zu sehen sind. Unter dem Stuck scheint sich zuvor eine stärker gegliederter Decor befunden zu haben. Auf ein lesbisches Kyma folgte ein Rundstab mit Hohlkehle. Am Schaft war eine Girlande angebracht.

47 Die meisten Lararien in ihrer heutigen Form seien nach dem Beben von 62 n. Chr. entstanden (Flower 2017, 47 f). Flower geht davon aus, dass sich zu dieser Zeit die Eliten aus der Stadt zurückzogen. Die zahlreichen Lararien wären demnach ein religiöser Ausdruck der Freigelassenen, lokalen alteingesessenen oskischen Familien und früheren Mitgliedern des imperialen Haushalts; Federica Giacobello datiert die Lararien in ihrer heutigen Form ebenfalls zwischen 62 und 79 n. Chr. Darüber hinaus seien in dieser Zeit zahlreiche Fälle von Besitzerwechseln von Wohnungen bezeugt, die man auf soziale und wirtschaftliche Veränderungen zurückführen könne und zu einer Umgestaltung der Lararien beigetragen habe. Alte Lararien haben sich hingegen nur wenige erhalten, zu ihnen gehören das Lararium der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2), dass in augusteische Zeit datiere und das Lararium der Casa di Obellio Firmo (IX 14,2–4) welches er mit Verweis auf Fröhlich in das Jahr 20 v. Chr. datiert (Fröhlich 1991, 299 f. Nr. 111) In die Zeit vor 62 n. Chr. würden außerdem die Lararien der Casa di Nirameius (I 7,18), I 10,1, I 10,28 und der Casa dell ara massima (VI 16,15.17) fallen. Außer Acht lässt er die Malereien des Obergeschosses (q‘) des Hauses IX 5,2 (Giacobello 2011, 79–89; Giacobello 2008, 66 f.); Pedar Foss ordnet die meisten von ihm untersuchten Schreine in das 1. Jh. n. Chr. ein (Foss 1997, 202 f.).

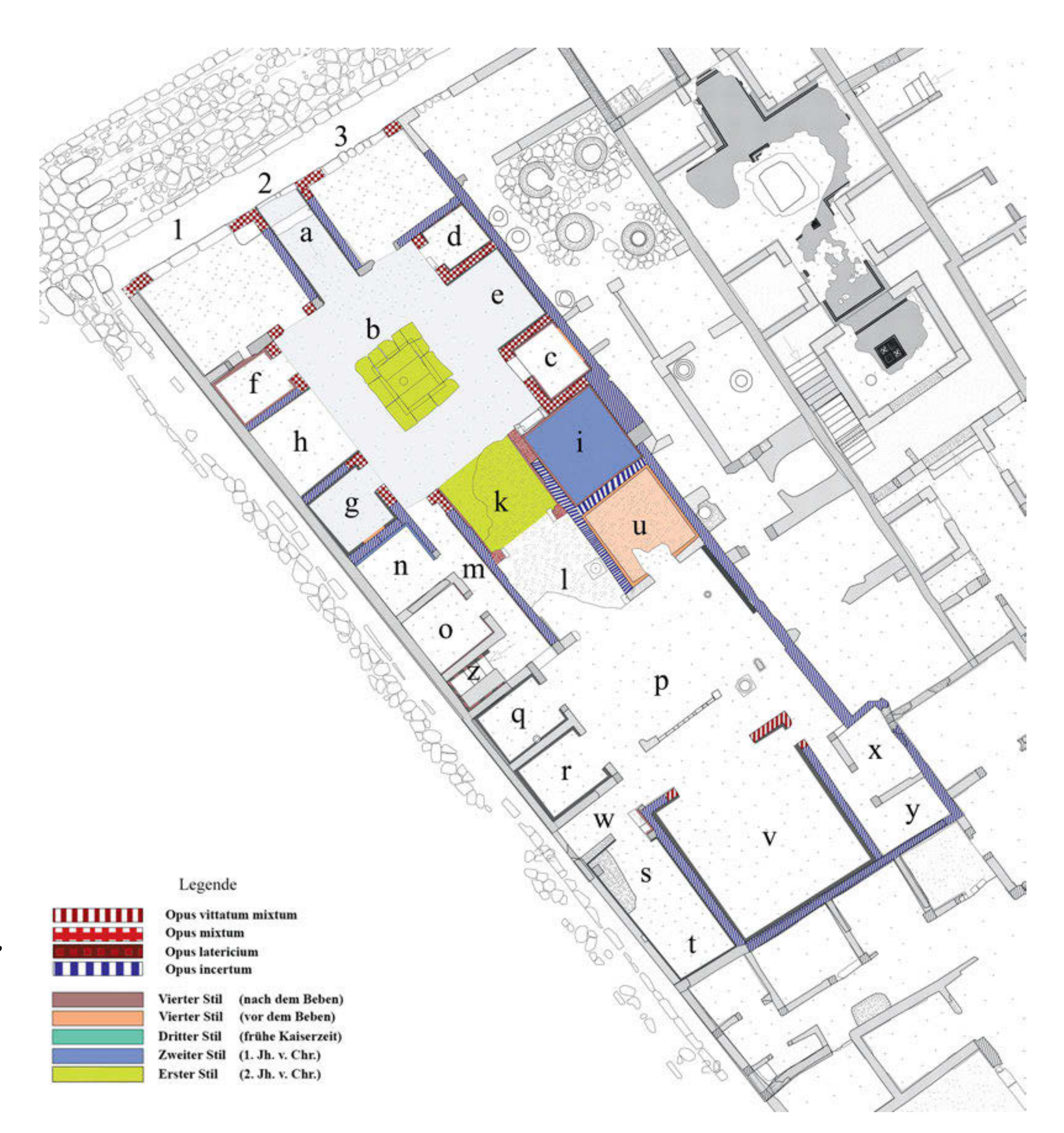


Abb 15: Haus IX 5,2, Kartierung der Phasen und der Mauerwerkstechniken (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

geschoss wurde ebenfalls umgestaltet. Man nutzte die älteren Larendarstellungen als Unterlage, um einen neuen Verputz aufzutragen. Letzterer wurde erneut mit einer sakralen Darstellung, die Vesta mit einem Esel zeigt, versehen.

Unmittelbar vor dem Untergang der Stadt wurden weitere Arbeiten angestoßen. Als Vorbereitung auf eine Neudecoration waren im Atrium bereits sämtliche Verputzreste entfernt worden, um eine neue Putzschicht anzubringen. Einen Schritt weiter war man bereits in den Portiken des Peristyls, an dessen Ostwand man den grauen Rauputz wellenförmig aufgeraut hatte, um einen Feinputz aufzutragen und schließlich mit der Anbringung von Fresken zu beginnen[48]. Beide Arbeiten kamen nicht mehr zur Vollendung.

48 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Brigantini) 388 Abb. 38.

1.2 Fazit: Die Differenz zwischen den Hausteilen. Einfache Lösungen am Atrium, provisorische Lösungen am Peristyl

In Haus IX 5,2 ist zu erkennen, dass man sich bei den Renovierungs- und Neudecorationsmaßnahmen zunächst auf die Räume am Atrium fokussierte **(Abb. 15)**. Aufgrund der schweren Schäden, die das Haus an der Westseite erlitten hatte, blieben nach den Reparaturen allerdings nicht mehr genug Zeit oder Mittel, den Decor am Atrium vollständig wiederherzustellen. Im Mittelpunkt standen zunächst die beiden großen Räume (k) und (i) im Süden. Von den vier flankierenden Cubicula (c), (d), (f) und (g) erhielt hingegen nur Raum (f) an der Nordwestseite einen neuen, zeitgemäßen Decor. Im Falle der stärker beschädigten Räume der Westseite war man gezwungen, Kompromisse einzugehen. Die Westwand blieb meist ohne Verputz und die anderen Wände erhielten häufig nur einen grauen Rauputz. Falls möglich, behielt man älteren Decor bei, wie in der Ala (h) oder im ersten Raum (n) am Korridor (m). Eine Besonderheit stellt das kleine Bildfeld des Cubiculums (g) an der Westseite dar, welches absichtlich ausgespart wurde, während man den übrigen Decor mit einem neuen Verputz abdeckte.

Ähnlich pragmatisch verfuhr man mit den älteren Decor-Elementen am Boden, wie den Opera signina (Cocciopesto) in den Räumen (k) und (i) an der Südseite des Atriums oder dem massiven Tuff-Impluvium im Zentrum des Atriums, die ohne eine Renovierung erhalten blieben[49].

Im Peristyl (p) wurden hingegen keine groß angelegten Neudecorationen mehr vorgenommen. Vielmehr verkleidete man die Wände nur provisorisch mit Verputz. Auch der bereits im vierten Stil ausgemalte Oecus (u) an der Nordostseite blieb trotz einer Beschädigung ohne Eingriff. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt das Lararium des am Peristyl angrenzenden Korridors (w) dar, das, ebenso wie eine kleine sakrale Nische im Obergeschoss, zügig erneuert wurde.

Das langsame Voranschreiten der Neudecorationen kann mehrere Gründe haben. Zum einen fehlten wahrscheinlich schlicht die finanziellen Mittel, um sowohl am Atrium als auch am Peristyl mit Arbeiten zu beginnen. Der Fokus lag daher zunächst auf dem Atrium. Außerdem könnte auch der Bauvorgang die Ursache für das langsame Voranschreiten der Arbeiten am Peristyl sein. Der Saal (v) und das Peristyl (p) bieten genug Platz, um Materialien zu lagern[50], die zur Erneuerung der Räume benötigt wurden. Die Höfe mussten außerdem während andauernder Arbeiten häufig frequentiert werden und waren anfällig für weitere Beschädigungen. Letzteres bietet gleichzeitig eine Erklärung für die unverputzten Wände des Atriums[51].

Das Haus IX 5,2 war 79 n. Chr. somit mitten in einem unvollendeten Transformationsprozess, der am Atrium (b) begonnen hatte und sich langsam am Peristyl vollzog. Allerdings fehlten die Mittel und die Zeit, um die geplanten Decorationen zügig abzuschließen, sodass das Haus in der letzten Phase unfertig blieb und nur wenige ausgemalte Wohnräume bot.

2. Die Bäckerei IX 5,4

Bei dem zweiten Gebäude an der Nordseite der Insula IX 5 handelt es sich um eine kleine Bäckerei, deren Grundstruktur auf einen jüngeren Umbau zurückgeht **(Abb. 16)**. Ursprünglich umfasste das Grundstück wahrscheinlich die Bäckerei sowie den heutigen Atriumsbereich des angrenzenden Hauses IX 5,6.17. Im 1. Jh. v. Chr. wurde das ursprüngliche Grundstück dann geteilt und zwei neue

49 Dickmann 1999, 301–308.
50 Amphoren werden häufig in Peristylen aufgefunden und enthielten teilweise Kalk. Außerdem wurde das Peristyl auch gerne zur Lagerung von Baustoffen genutzt (Allison 2009, 86 f.).
51 Diese Annahme wirft die Frage auf, ob der Besitzer nicht im Anschluss an die Neudecoration der Wände auch die Böden erneuern wollte.

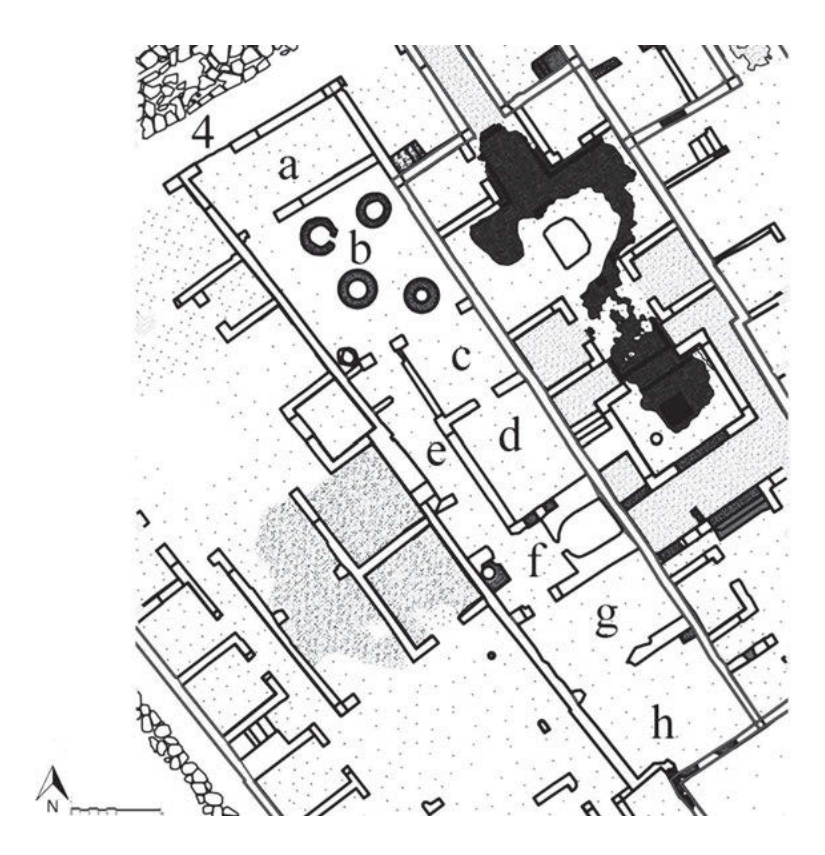


Abb 16: Grundriss der Bäckerei IX 5,4 mit Raumbezeichnungen (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

Gebäude errichtet[52]. Nach dem Umbau scheint man IX 5,4 zunächst als Wohnhaus genutzt zu haben. Dafür sprechen sowohl Scherwände, die in der darauffolgenden Phase beseitigt wurden[53] als auch vereinzelte Malereifragmente, die in Raum (f) zu sehen sind und nachträglich überbaut wurden.

Spätestens nach einer zweiten Baumaßnahme wurde das Gebäude schließlich umgewandelt[54]. Dafür beseitigte man zunächst alle Scherwände im südlichen Hausteil und passte die Struktur des Gebäudes den Bedürfnissen einer Bäckerei an[55]. Im vorderen Teil errichtete man einen großen Raum mit drei Mühlen (b). An diesen schloss zunächst ein kleiner Korridor an, der in den südlichen Hausteil zum Ofen (f) und zwei weiteren Lagerräumen (g) und (h) führte[56]. Neben dem Ofen fällt auch die Installation eines Doliums, welches das durch Keramikrohre herabströmende Regenwasser aufnahm und zur Straße weiterleitete, bereits in diese Phase[57].

Im weiteren Verlauf sah man sich zudem in der Lage, die Produktionskapazitäten zu erweitern und stellte einen vierten Mühlstein auf[58]. Gleichzeitig verkleinerte man den Mühlenraum und richtete südlich der Mühlen zwei weitere Räume (c) und (d) ein. In Raum (d), dem hinteren der beiden

52 S. u. Während in allen anderen Häusern der Insula Fragmente von Wandmalereien oder Pavimenten zweiten Stils gefunden wurden, datieren die Decor-Elemente der Gebäude IX 5,4 und IX 5,6.17 frühestens in die Zeit des dritten Stils. Der Befund ließe sich durch eine bauliche Neugestaltung der beiden Einheiten erklären.

53 Vgl. Monteix u. a. 2011, 12–14 Abb. 10. In der Bäckerei wurden im Rahmen einer Kampagne verschiedene Räume gereinigt, um das Gehniveau des Jahres 79 n. Chr. wieder zu erschließen. Durch die Kampagne stehen für die Bäckerei vergleichsweise viele Informationen zur Verfügung. So ist erkennbar, dass es sich ursprünglich um ein Wohnhaus handelte und im Zuge des Umbaus alle Scherwände beseitigt wurden.

54 Monteix u. a. 2011, 12.

55 Monteix u. a. 2011, 12.

56 Die Mühlen stehen auf einem Fragment aus großen Sarno-Kalksteinblöcken, die einer frühen Phase der Insula angehören könnten (Monteix u. a. 2011, 12).

57 Monteix u. a. 2011, 12 f.

58 Monteix u. a. 2011, 13.



Abb 17: Bäckerei IX 5,4, Aufnahme des Pfeilers in Raum (a) mit angebrachter Tonmaske

Räume, der direkt an den Ofen grenzt und durch eine schmale Durchreiche mit diesem verbunden ist, wurde in der Nordwestecke ein wiederverwendeter catillus eingebaut. Dieser diente als Auflage für eine breite Schüssel, die zur Zubereitung des Brotteigs genutzt wurde[59]. Die stärkere Untergliederung der Räume trug dazu bei, die Arbeitsschritte kleinteiliger und effizienter zu organisieren. Während man im Mühlenraum das Getreide zu Mehl verarbeitete, wurde in den anschließenden Räumen der Teig zubereitet und schließlich gebacken[60].

Die Sicherung der Produktion. Die Renovierungen nach 62 n. Chr.

In der letzten Phase stabilisierte man die Wände durch die Errichtung einer Vielzahl an Ankern aus Opus vittatum[61] und legte an der Nordseite des Korridors eine Treppe in das Obergeschoss an[62]. Vereinzelt lassen sich auch Decor-Elemente ausmachen, die in der letzten Phase entstanden sind. So brachte man eine Tonmaske auf einem Pfeiler aus Opus vittatum zwischen dem Eingangsbereich (a) und dem Mühlenraum (b) an, bei der es sich um eine Spolie handelte **(Abb. 17)**. Sie war bereits aus dem Eingangsbereich erkennbar und könnte als Identifikationsmerkmal der Bäckerei gedient haben[63]. Gleichzeitig wurde in den vorderen Räumen ein neuer Rauputz aufgetragen, um die Wände vor Umwelteinflüssen und den Arbeiten in der Bäckerei zu schützen. Im Mühlenraum

59 Monteix u. a. 2011, 13: „dans la pièce 4 (b), un catillus en remploi est disposé dans l'angle nord-ouest afin de servir de fondement à une jatte de pointage en terre cuite."
60 Raum (c) konnte vermutlich auch als Stall für Esel genutzt werden (Mayeske 1972, 134 f.).
61 Die Anker werden in die Phase nach den Beben datiert (Monteix u. a. 2011, 13).
62 Zu welchem Zeitpunkt das Obergeschoss dazu kam, ist nicht mehr ersichtlich (vgl. Monteix u. a. 2011, 13 f.).
63 Alternativ wurde die Deutung als Wasserspeier vorgeschlagen (Mayeske 1972, 134 f). Ihre Annahme ist allerdings problematisch, da sich kein Anschluss an die Druckwasserleitung erkennen lässt.

ließ man zudem eine Larenmalerei anbringen[64]. Ein großer Kalkhaufen in der Südostecke des Raums (c) südlich der Mühlen belegt, dass die Arbeiten zum Zeitpunkt des Vesuvausbruchs nicht abgeschlossen waren[65]. Augenscheinlich plante man, auch die übrigen Wände der Bäckerei zu verputzen.

Zusammengefasst ist in der Bäckerei in der letzten Phase ein pragmatisches Vorgehen zu erkennen, das darauf abzielte, den Betrieb langfristig aufrecht zu erhalten. Die Wände wurden mit einem Rauputz abgedeckt und so vor Beschädigungen geschützt. Gleichzeitig machte man sich die Mühe, nach dem Beben ein Lararium zu errichten, um sich und seine Geschäfte auch des göttlichen Schutzes zu versichern[66].

3. Haus IX 5,6.17. Umfängliche Neudecorationen auf begrenztem Raum

Das zweite Haus auf der Insula (IX 5,6.17) weist einen einzigartigen langstreckten Grundriss auf. Es läuft von der Nord- zur Südseite der Insula und erstreckt sich über eine Fläche von 307,43 m². Seine ungewöhnliche schmale Grundstruktur[67] geht auf einen Umbau[68] zurück, der eine Neuorganisation des Zentrums der Insula zur Folge hatte und noch vor dem Beben erfolgte **(Abb. 18)**[69]. Ursprünglich scheinen der vordere Teil des Hauses IX 5,6.17 und die Bäckerei IX 5,4 zu einem Grundstück gehört zu haben. Dieses wurde geteilt und im westlichen Bereich errichtete man eine Bäckerei[70]. Der östliche Teil wurde hingegen zum Atrium eines Wohnhauses umgestaltet, das zusätzlich nach Süden erweitert wurde, wo man sich weiteres Bauland sichern konnte[71]. Der Eingang des Hauses zur Via di Nola hin wird von zwei Tabernae (IX 5,5) und (IX 5,7) eingefasst.

Der vordere Bereich wurde genutzt, um ein schmales Atrium zu errichten. Dabei legte man großen Wert auf die Einhaltung eines symmetrischen Aufbaus, obwohl der Platz äußerst begrenzt

64 Die Darstellung war bereits zum Zeitpunkt der Ausgrabung stark zerstört und zeigte nur einen einzelnen Lar mit einer Situla, vgl. Boyce 1937, 85 Nr. 421; Sogliano 1879. Nr. 70; Fiorelli 1878, 41.

65 Vgl. Monteix u. a. 2011, 13. Der Haufen befindet sich in situ. Er wird allerdings von einer Erd- und Moosschicht bedeckt, sodass nicht unmittelbar klar ist, dass es sich um Kalk handelt.

66 William van Andringa kann zeigen, dass Lararien in Bäckereien häufig vorkommen. Sie befinden sich wie auch in IX 5,4 in der Regel im Mühlenraum. Ein großformatiges Beispiel befand sich im der Bäckerei VI 3,27 und wurde von Mazois in einer Zeichnung überliefert. Es belegt, dass man sich große Mühe macht, um auch in den Bäckereien Lararien einzurichten (Van Andringa 2009, 296–303 Abb. 226). In Bäckereien werden die Laren außerdem häufig von Vesta begleitet (Van Andringa 2009, 296 f).

67 Mit einer Länge von 55,47 m handelt es sich um das längste Gebäude der Insula. Der Grundriss ist rechteckig und verjüngt sich nach Süden, sodass die Breite des Hauses zwischen 8,35 und 5,15 m schwankt.

68 Dafür spricht auch das Baumaterial, das einen homogenen Eindruck vermittelt. Ein Großteil der Wände besteht aus Opus incertum. Lediglich um die Eingänge sind Ansätze aus Opus vittatum zu erkennen, die die Wände verstärkten und möglicherweise als Stützen für ein Obergeschoss dienten. Eine Ausnahme bildet die Verwendung von Opus mixtum am Eingangsbereich des Hauses, das nur an der Fassade auftritt.

69 Bereits früh nahm man an, dass das Haus in seiner heutigen Form spätestens in republikanischer Zeit entstanden sei (Overbeck – Mau 1884, 289). Anders bei Eschebach, der annimmt, dass das Haus nach dem Beben aus den Resten zweier Häuser zusammengelegt wurde (Eschebach 1993, 433). Dagegen sprechen aber die älteren Phasen der angrenzenden Häuser. Sowohl für die Bäckerei (s. o.), die Casa dei Pigmei, Haus IX 5,14–16 und die Casa di Giasone lassen sich in den angrenzenden Räumen ältere Decor-Elemente fassen. Eine Zusammenlegung zweier Häuser wäre also nur plausibel, wenn sie entlang der Nord-Südachse erfolgt wäre. Dagegen spricht wiederum der schmale Grundriss der Häuser, die die Existenz zweier unabhängig voneinander bestehender Häuser wenig plausibel erscheinen lässt.

70 S. Kapitel III.2 zur Entwicklung der Bäckerei IX 5,4.

71 Dafür spricht unter anderem der unregelmäßige Zuschnitt des angrenzenden Hauses sowie die Maße der beiden Gebäude. Zusammen sind die Bäckerei (IX 5,4) und Haus IX 5,6.17 in etwa 14–16 m breit. Sie entsprechen damit in etwa den angrenzenden Grundstücken, die zwischen 13 und 15 m breit sind.

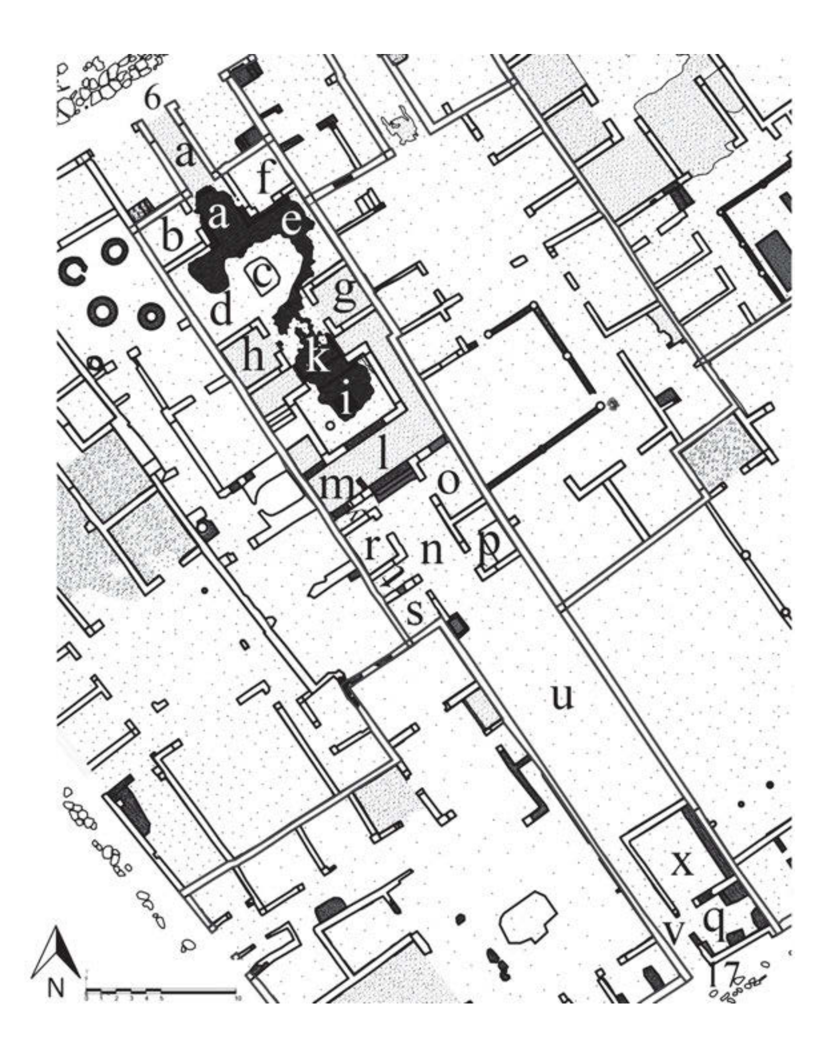


Abb 18: Grundriss des Hauses IX 5,6.17 mit Raumbezeichnungen (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

war und schuf so einen außergewöhnlichen kreuzförmigen Grundriss[72]. Das schmale Atrium wird von zwei breiten Alae (d) und (e) eingefasst, die ihrerseits von kleinen quadratischen Cubicula flankiert werden. Letztere öffnen sich nicht direkt auf das Atrium, sondern auf die schmalen Korridore (a) und (c‘) des Atriums hin zu den Fauces (a) und dem Tablinum (i). Einen Kompromiss fand man für den Eingang des Cubiculums (f) an der Nordostseite, welches durch die angrenzende Ala (e) zugänglich ist. In der Achse zu den Fauces wurde ein großes Tablinum (i) mit einem breiten Panoramafenster auf den Hof (u) angelegt, flankiert von einem Treppenhaus (z) an der Westseite und einem schmalen Umgangskorridor (k) an der Ostseite. Am Übergang vom Korridor zum südlichen Teil des Hauses entstand ein Durchgang mit einer breiten Basalttreppe, die auf einen weiten Verteilerraum (n) mit anschließendem Hof hinabführte. Auf diese Weise gelang es, auch den Höhenunterschied zwischen dem vorderen und hinteren Hausteil zu überbrücken, der infolge der Zusammenlegung zweier Grundstücke aufkam[73]. Der südliche Teil des Hauses wurde in seiner Gestaltung an den schmalen Bauplatz angepasst. Anstelle eines Peristyls mit umgebenden Portiken errichtete man die Räume hintereinander. An dem Verteilerraum (n), der direkt an die Treppe anschließt, legte man zu beiden Seiten eine Reihe von Funktionsräumen, nämlich (y), (t) und (p) sowie die Aufenthaltsräume (o), (r) und (s) an. Hinter dem Verteilerraum (n) folgte schließlich ein schmaler, offener Hof (u) mit einem Garten[74]. Ganz im Süden ließ man einen Funktionstrakt

---

72 Mehrfach wurde auf die Besonderheit der Form des Gebäudes hingewiesen, die trotz ihrer Zweckmäßigkeit für Pompeji einzigartig ist (Leach 2004, 29; Richardson 1988, 344 f.).

73 Der Anstieg im vorderen Bereich des Hauses ließe sich durch die Aufschüttung einer früheren Bauphase erklären.

74 Der Garten misst 15,95 × 5,36 m und ist damit vergleichsweise schmal.

errichten, der sowohl über einen Zugang zum Obergeschoss, zu den Stallungen[75], als auch einen separaten Zugang zu einem kleinen Vicolo verfügte (17)[76].

Im Anschluss an den Umbau des Hauses nahm man eine Neudecoration vor. Zu ihr gehörten die Wandmalereien an der Westwand des Hofes (u) und am anschließenden Korridor (v) zum Hinterausgang (17). Der Umstand, dass die Malereien plötzlich und unregelmäßig am Hof abbrechen, deutet auf eine Entstehung vor dem Beben hin. Ihre Gestaltung mit abwechselnden schwarzen Feldern, die nur durch grüne Lisenen getrennt waren, erinnert an die Wandmalereien des Hofes der angrenzenden Casa di Giasone (IX 5,18), die in die Zeit des dritten Stils datieren. Ähnlich verhielt es sich mit einer großformatigen Tierdarstellung[77] an der Südwand des Hofes (u)[78], die auch vor dem Beben entstand[79]. Dafür spricht, dass es sich um die einzige Malerei im Garten handelt, während

75 Pia Kastenmeier spricht den Raum als Stall an (Kastenmeier 2007, 40. Anm. 87); Sampaolo geht konkret von der Haltung von Eseln aus (PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 403).

76 PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 485 Abb. 160.

77 Der etwas umständliche Begriff soll für großformatige Landschafts- und Jagddarstellungen benutzt werden, die in der Vergangenheit auch als Paradeisos bezeichnet worden sind. Der Begriff des Paradeisos wird hingegen nicht genutzt, da er in der Vergangenheit kontrovers diskutiert wurde. Mielsch und Andreae weisen darauf hin, dass die pompejanischen Malereien nicht als Anlehnung an die hellenistischen – oder gar persischen – Jagdgebiete zu verstehen seien und in der römischen Welt große kaiserliche Jagdareale erst Anfang des 2. Jhs. n. Chr. unter Trajan eingerichtet werden (vgl. Mielsch 2001, 187 f.; Andreae 1990, 45–124). Trotzdem wurde jüngst in einem Kolloquiumsband erneut versucht, auch unter Einbeziehung der pompejanischen Malereien (vgl. Eristov 2014, 81–103), eine Traditionslinie von den Neo-Assyrischen bis zu den Ommayadischen Gärten zu ziehen (Morvillez 2014).

78 Vereinzelt waren Tiere wie Wildschweine oder Panter erkennen (Fiorelli 1878, 262). Die Darstellung ist heute vollständig verwittert und nur im Modell wiedergegeben.

79 Die Datierung von Tier- und Jagdarstellungen ist in der Forschung umstritten. Sie sind in Pompeji frühstens ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. nachweisbar und kamen verstärkt nach 62 n. Chr. auf. Ihre gesteigerte Popularität wurde in der Vergangenheit mit einer Neudecoration des Amphitheaters in Verbindung gebracht, dessen Balustrade nach 62 n. Chr. ebenfalls mit Tierdarstellungen ausgestaltet wurde, vgl. Bergmann 2018, 305. Die Balustrade in der Malerei aus dem Peristyl des Hauses I 3,23, das die Schlägerei im Amphitheater von Pompeji im Jahr 59 n. Chr. darstellt, war noch mit Marmor verkleidet (Andreae 1990, 110). Die Neudecoration mit Tierdarstellungen muss also nach dem Aufruhr stattgefunden haben. Als Ausgangspunkt bietet sich demnach die belegte Renovierung nach dem Erdbeben an. Andreae (1990, 46–91) kann anhand der von ihr untersuchten 13 erhaltenen Beispiele nur die Malereien in der Casa dei Ceii (I 6,15), der Caserma dei Gladiatori (V 5,3) und der Casa del Orso ferito (VII 2,44–46) vor 62 n. Chr. datieren. Allerdings ist die Datierung aller drei Darstellungen problematisch. Die Tierdarstellung aus dem Garten der Casa dei Ceii können nach 62 n. Chr. datiert werden. Anhand der Baugeschichte der nördlichen Haushälfte lasse sich erkennen, dass das Abzugsrohr der nördlich angrenzenden Fullonica (I 6,7), die nach dem Erdbeben datiert, vor der Anbringung der Gartenmalerei in der Nordwand zwischen den beiden Häusern installiert wurde. Die Gartenmalereien können daher ebenfalls erst nach dem Beben entstanden sein (Michel 1990, 67). Zudem bestünde eine Ähnlichkeit aller Tier- und Jagddarstellungen in den Häusern mit denen aus dem Amphitheater Pompejis (Michel 1990, 80 f.). Die Datierung der Caserma dei Gladiatori (V 5,3) beruht auf Maus Einschätzungen. Mau zu Folge zeigten die Malereien eine ‚flotte' Ausführung, die der Frühzeit des vierten Stils zuzurechnen sei (Mau 1901, 291–293). Außerdem wurden die Malereien auf den Brüstungsmauern niemals vollendet, was laut Ehrhardt (2012, 197) und Mau (1901, 291–293) für einen Abbruch der Arbeiten nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. spräche. Dagegen ist m. M. n. jedoch einzuwenden, dass es bis heute nicht gelungen ist, den vierten Stil überzeugend in Phasen zu unterteilen (s. o). Sogliano beobachtete außerdem einen Kalkhaufen in der nördlichen Portikus der Caserma dei Gladiatori (Sogliano 1899, 351). Dieser Befund legt den Schluss nahe, dass die Arbeiten nicht nach dem Erdbeben abgebrochen wurden, sondern im Gegenteil erst kurz vor dem Untergang der Stadt stattfanden und niemals vollendet wurden. Die Malerei wäre demnach nicht vor, sondern nach 62 n. Chr. entstanden. Dazu passt auch die Vermutung, dass das Gebäude nach 62 n. Chr. von einer Gladiatorenkaserne in ein Wohnhaus umgewandelt wurde. Der neue Besitzer war demnach bestrebt, den Decor am Peristyl der vorherrschenden Mode anzupassen. Vgl. PPM III (1991) 1069–1098 s. v. V 5,3, Caserma dei gladiatori (F. P. Badoni) 1069, die die Jagdszene ohne Angabe von Gründen ebenfalls in die letzte Phase datiert. Für die großformatigen Tier- und Jagddarstellungen ist somit sogar eine Datierung in die letzte Phase der Stadt (62 bis 79 n. Chr.) denkbar, die konkret am Befund überprüft werden muss. Außerdem wurden in den bisherigen Analysen nur die erhaltenen Darstellungen berücksichtigt. Häufig sind die im Freien befindlichen Malereien seit den Ausgrabungen stark verwittert. Eine Analyse der Grabungsberichte und des Korkmodells in Verbindung mit einer Untersuchung der erhaltenen Bausubstanz könnte neue Erkenntnisse erbringen. Im vorliegenden Fall ist durch den Zustand der umliegenden Wände eine frühere Datierung ebenfalls plausibel.

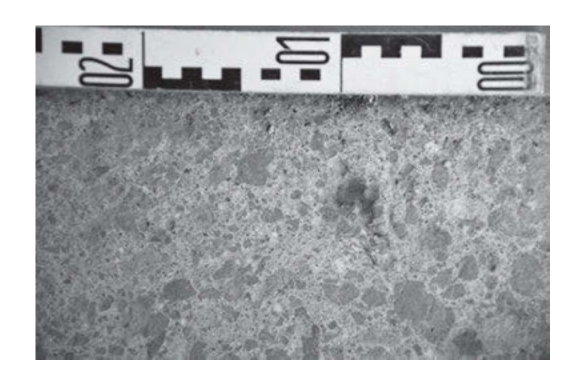


Abb 19: Haus IX 5,6.17 Korridor (k), Cocciopesto unter dem bemalten Estrich

die Ostwand keinen und die Westwand nur einen grauen provisorischen Verputz aufwiesen[80]. Es scheint daher plausibel, dass die Malereien bereits älter waren und nicht erneuert werden mussten. Andernfalls hätte man zuerst nur eine einzelne Wand wiederhergerichtet und riskiert, sie bei der Restaurierung der angrenzenden Ostwand erneut zu beschädigen. Auch die Malereien an der südlichen Fassade, die den Hintereingang (17) umgaben, stammten bereits aus der Zeit vor dem Beben. Die Fassade wies dieselbe Gestaltung auf, die auch an der Fassade der Casa di Giasone zu erkennen war, welche nach dem Beben mit grauem Rauputz ausgebessert wurde[81].

Außerdem wurde im Umgangskorridor (k) ein Paviment verlegt. Es handelt sich um einen Cocciopesto, der heute wieder unter einer Erneuerung der letzten Phase zu Tage tritt **(Abb. 19)**[82]. Aufgrund des Materials gehören womöglich auch die Türschwellen der südlichen Cubicula (g) und (h) am Atrium und die Stufen vom Umgangskorridor hinunter in den südlichen Hausteil aus Basalt der älteren Phase des Hauses an. Im Falle der Cubicula spricht zusätzlich das Bodenniveau für diese Annahme, denn die Türschwellen befinden sich leicht unter dem Niveau des Tessellats des Atriums, sodass man beim Betreten der Räume eine kleine Stufe nehmen musste[83]. Eventuell fällt auch die Ausstattung des Gartens mit vier Porträthermen, einer jungen Frau und dreier Philosophen, die sich allesamt in die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. datieren lassen, bereits in diese Phase[84].

3.1 Die Reparaturen und umfangreichen Neudecorationen nach dem Beben von 62 n. Chr.

In der letzten Phase blieb die architektonische Grundstruktur des Hauses nahezu unverändert. Vereinzelt traten jedoch Beschädigungen auf, die man beseitigte. Diese sind besonders im Hofbereich zu erkennen. So wurde die Kommunmauer zum östlich angrenzenden Haus IX 5,14–16 in Opus pseudo reticulatum[85] erneuert und gleichzeitig im Zentrum der Wand eine geziegelte Nische

80 Dieser Umstand ist heute nur im Modell erkennbar.

81 Zevi konnte an der Fassade Flicken aus grauem Rauputz erkennen (Zevi 1964, 7). Die gleichförmige Gestaltung könnte ein Indiz dafür sein, dass die beiden Häuser vor dem Beben einen Besitzer gehörten. Nach dem Beben scheint sich dieser Umstand allerdings verändert zu haben, denn das Modell zeigt, dass die Fassade im Bereich des Hauses IX 5,6.17 deutlich schlechter erhalten ist und es sind auch keine Ausbesserungen bekannt. Außerdem ist in der Oberzone des Hauses IX 5,6.17 ein polychromes Würfelmuster zu sehen, das in der Casa di Giasone fehlt.

82 Blake (1930. 33 Anm. 2) erwähnt, dass es sich bei dem Paviment des Umgangskorridors um einen dünnen Estrich mit schwarzer Bemalung handle. Heute ist dort aber ein Cocciopesto zu erkennen. Vereinzelt lassen sich Fragmente eines dünnen schwarzen Überwurfs finden, der mit der Zeit verwittert sein muss. Der Cocciopesto muss in einer früheren Phase entstanden sein und wurde im Anschluss renoviert.

83 Der Versatz beträgt in etwa 0,05 m.

84 Marmora Pompeiana 2008, 170 f.; Eschebach 1993, 423; Lorenz 1965, 15 f.; Comparetti – de Petra 1883, 34 f.; Mau 1879, 95. Zur Datierung s. Kapitel II.1.5 zu den Skulpturen.

85 Die Wand scheint schwer beschädigt gewesen zu sein, denn in beiden Häusern lassen sich an ihr keine Reste von Decor mehr finden. Außerdem kommt Opus pseudo reticulatum auf der Insula nur an der Kommunwand zwischen

eingelassen[86]. Außerdem erneuerte man die Fassade um den schmalen Eingang an der Via di Nola in Opus mixtum[87]. Für die Entstehung in der letzten Phase spricht zum einen eine breite Putzfuge an der Westwand, die deutlich macht, dass die Wand später an das Opus incertum angesetzt wurde. Zeitgleich verlegte man auch die Türschwelle aus Kalkstein, da sie in das Opus mixtum einbindet.

Deutlich umfangreicher waren die Neudecorationen im vierten Stil, die zum Zeitpunkt des Vesuvausbruchs fast vollständig vollendet waren. Anstatt einzelne Bereiche gezielt zu erneuern, entschloss man sich zu einer groß angelegten Neudecoration des ganzen Hauses[88]. Im vorderen Hausteil gehören die Fauces (a)[89], das Atrium (a'), (c) und (c'), die Alae (d) und (e), drei der vier Cubicula (f), (g) und (h) und das südlich angrenzende Tablinum (i) mitsamt dem es umgebenden Umgangskorridor (k) **(Abb. 20)** dieser Phase an[90]. Eine Ausnahme bildet am Atrium nur das nordwestliche Cubiculum (b), dessen Wände einen schlichten Verputz mit einem rötlichen Sockel und einer rauen, grauen Oberzone aufwiesen[91]. Auch im hinteren Hausteil waren die Arbeiten weit vorangeschritten. Sowohl der Korridor (n) sowie die angrenzenden Aufenthaltsräume (o), (r) und (s) waren bereits im vierten Stil ausgemalt und die Küche (p) und die Latrine (t) mit einem Verputz versehen worden. In der Nordwestecke hatte man zudem einen Schrank eingebaut, um zusätzlichen Stauraum zu schaffen. Lediglich die Wände des Gartens (u) waren noch nicht neu ausgestattet. An der Westseite hatte man allerdings bereits damit begonnen, die Wände wieder mit einem gräulichen Verputz zu versehen[92]. Im kleinen Korridor (v), der zum Hinterausgang (17) des Hauses führt, entschied man sich hingegen für ein pragmatischeres Vorgehen, denn die älteren Malereien

den beiden Häusern vor. Die Erneuerung muss in Absprache und Kooperation mit dem Nachbar stattgefunden haben. Nach Norden hin ist ein Riss in der Wand erkennbar.

86 PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5.6.17 (V. Sampaolo) 403.

87 Das Opus mixtum besteht neben einem Opus vittatum auch aus Opus reticulatum. Letzteres lässt sich auf der Insula nur im Zusammenhang mit Reparaturen finden, wie dem großen Saal (v) des Hauses IX 5,2, der zwischen 62 und 79 n. Chr. auch keine Decoration aufwies (s. o.).

88 Maiuri geht ebenfalls von einer vollständigen Renovierung aus (Maiuri 1942, 130).

89 Anders bei Knapp (1879, 100 f.), der die schon damals bereits verblassten weiblichen Hermen in der Mittelzone der Fauces mit jenen aus Raum 12 der Casa di Caesius Blandus (VII 1,40) (vgl. PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1, 40 Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 414–427 Abb. 72–94 mit einer Datierung in die Zeit des späten zweiten Stils) vergleicht und in die Zeit des zweiten Stils datieren möchte. Die erkennbaren Motive der Sockel- und Oberzone gehören allerdings allesamt dem vierten Stil an. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 406, Valeria Sampaolo gibt an, dass es unwahrscheinlich sei, dass sich der zweite Stil nur in der Mittelzone erhalten habe, während Sockel- und Oberzone im vierten Stil gestaltet wurden. Ehrhardt (2012, 128–142) zeigt zwar zahlreiche Fälle, in denen zweiter und vierter Stil miteinander verschmolzen werden. Beispiele für eine erhaltene Mittelzone, die mit einer neuen Sockel- und Oberzone versehen wurde, sind aber selten. Ein Beispiel ist die Exedra 25 aus der Casa del Menandro (I 10,4) in der ein zentrales Motiv zweiten Stils mit einer Sockelzone und einer neuen Tonnendecke vierten Stils verschmolzen ist. Schefold argumentiert ebenfalls, dass es sich aufgrund der Gestaltung des Sockels und der Oberzone nicht um eine Malerei ‚echten' zweiten Stils handelt (Schefold 1957, 253). Mau, der die Hermen ebenfalls in situ besichtigen konnte, datiert alle Malereien des Hauses in die Zeit des vierten Stils (Mau 1879, 92. 113); vgl. Moormann 1988, 213 f.

90 Zur Datierung s. auch PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 403 f.; Schefold 1957, 253 f.; Mau 1879, 92. 113. Heute sind die Malereien unterschiedlich gut erhalten. Während die freiliegenden Wände der Fauces (a) am Atrium (a'), (c) und (c), in den nördlichen Cubicula (b) und (f) und in den Alae (g) und (h) bereits stark verblasst sind, haben sich die Wandmalereien in den überdachten Cubicula (h) und (g) und dem Tablinum (i) vergleichsweise gut erhalten. Lediglich die Bildfelder sind fast in allen Räumen nicht mehr zu erkennen und nur in Zeichnungen oder durch Beschreibung überliefert. Eine Ausnahme stellt die Darstellung an der Rückwand der westlichen Ala (d) dar, die abgenommen und nach Neapel verbracht wurde (NM 115397).

91 Es wurde versucht, die Abwesenheit von Decor mit der Kammer eines Sklaven in Verbindung zu bringen (Overbeck – Mau 1884, 289; Mau 1879, 92).

92 Der Putz ist heute nicht mehr erhalten und nur im Modell zu erkennen, Es ist daher nicht möglich zu entscheiden, ob es sich um ein Provisorium oder einen Unterputz handelte.

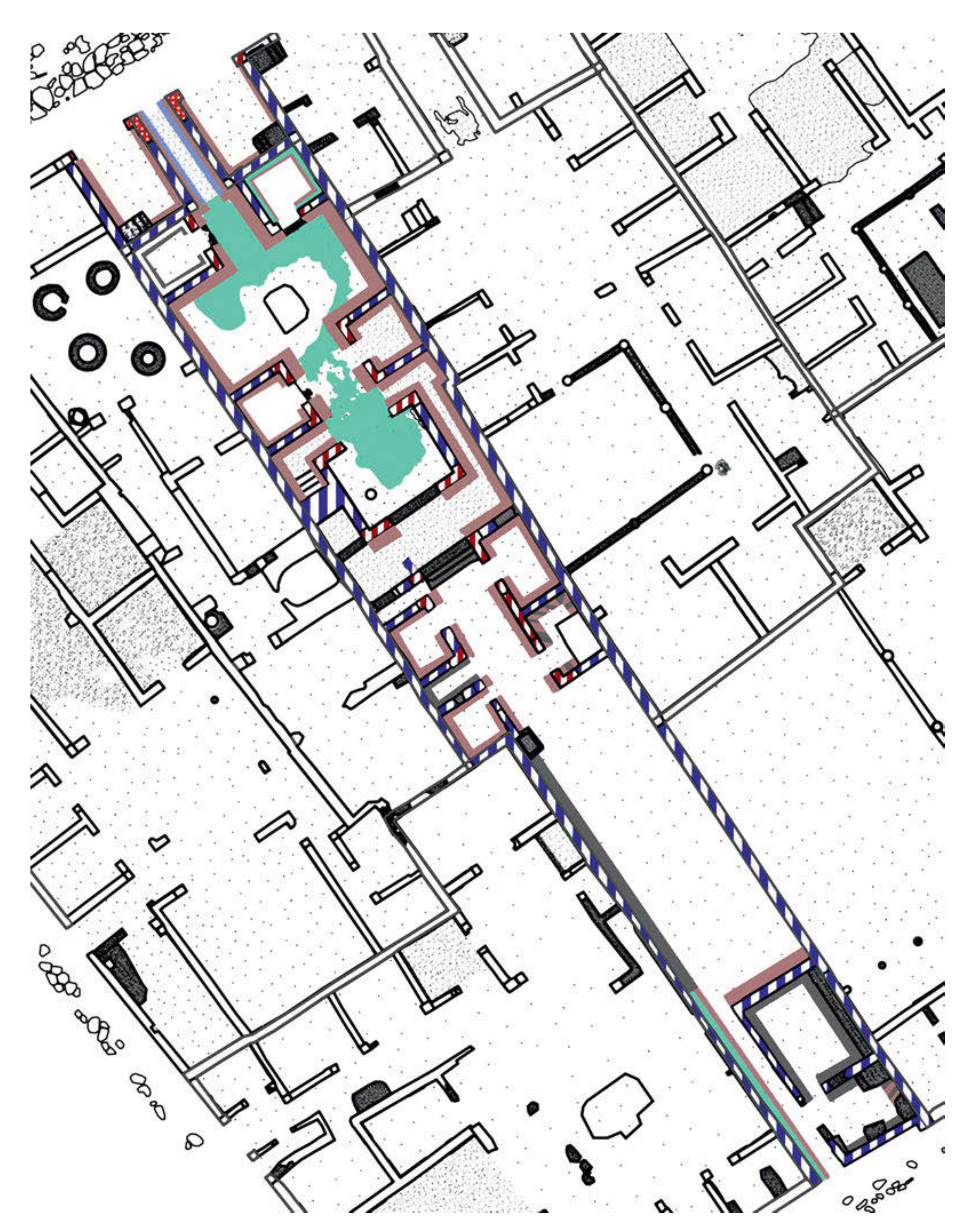


Abb 20: Haus IX 5,6.17, Kartierung der Phasen und der Mauerwerkstechniken (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

dritten Stils wurden beibehalten[93]. Im angrenzenden Treppenhaus (q)[94] und im Stall (x) wurden die Wände zudem mit einem funktionalen Rauputz versehen.

Die Erneuerung der Wände ging mit einer Neudecoration der Böden einher. Während man in den Fauces (a) ein Opus signinum anbrachte, wurde im Atriumsbereich (a‘) und (c), den Alae (e) und (d) sowie dem Tablinum (i) ein weißes Tessellat mit schwarzer Rahmung verlegt[95]. Für die Cubicula (f), (g) und (h) wählte man hingegen einen Estrich aus hellem Kalk, den man anschließend bemalte (Abb. 3)[96]. Lediglich das nordöstliche Cubiculum (b), in welchem auch auf Wandmalereien verzichtet wurde, erhielt mit einem Cocciopesto einen abweichenden Boden. Im Zentrum des Atriums wurde außerdem ein tiefes Impluvium eingerichtet[97], das aufgrund seines Formats an die Becken erinnert, die ab augusteischer Zeit in Erscheinung traten[98]. Im Durchgangskorridor zum südlichen Hausteil verzichtete man auf ein neues Paviment und erneuerte stattdessen den älteren Cocciopesto, welcher einen dünnen, schwarzen Überzug erhielt[99].

Auch die Böden des südlichen Hausteils wurden in dieser Phase verlegt. In den Räumen (o) und (t) wählte man erneut einen grauen Estrich, während das Cubiculum (r), die Küche (p) und der Hof (n) mit einem Cocciopesto ausgestattet wurden[100].

Außerdem richtete man im Zuge der Erneuerung ein kleines Becken in der Nordwestecke des Hofes (u) ein, das an die Druckwasserleitung angeschlossen war[101]. Möglicherweise stehen

---

93 Bis zum Eingang läuft eine Wandmalerei, die dunkle, schwarze Felder getrennt durch grüne Lisenen zeigt, über denen eine helle Oberzone ansetzt. Die Westwand folgt der Gestaltung der Ostwand mit Ausnahme einer Tür, die die Wand durchbricht. Die Malereien sind heute nur im Modell erhalten (Abb. 78).

94 Das Treppenhaus wird auch als Zugang zu den Quartieren der Hausangestellten und Sklaven interpretiert (Kastenmeier 2007, 52 f.). Der Zugang zu den Quartieren der Familie befände sich hingegen im vorderen Teil des Haues.

95 Blake nimmt an, dass die Böden nach den Malereien vierten Stils entstanden sein müssen (Blake 1930, 99 f.). Als Argument führt sie den schwarzen Rahmen an den Rändern, der die Räume des Atriums miteinander verbindet, und die großen Schwankungen hinsichtlich des Formats der Tesserae an. Beides seien Zeichen einer späten Entstehung. Im Befund spricht vor allem der gute heutige Zustand der Pavimente für Blakes Einordnung, denn an keinem der Pavimente lassen sich antike Reparaturen feststellen.

96 Vereinzelt haben sich Farbreste erhalten. In Cubiculum (h) sind schwach Reste eines roten Überzugs zu erkennen. Der Boden in Cubiculum (g) ist schlechter erhalten. Möglicherweise befand sich über dem Estrich ein schwarzer Überzug. Der Boden in Raum (f) weist heute keine Farbe mehr auf und zeigt einen gräulich weißen Estrich. Im Gegensatz zu den Cubicula an der Südseite (g) und (h) ist Cubiculum (f) nicht überdacht, sodass damit zu rechnen ist, dass der Boden stärker verwitterte.

97 Das Impluvium war ursprünglich 0,35 m tief (Overbeck – Mau 1884, 289). Heute wurde das Impluvium aufgeschüttet, sodass dieser Umstand nicht mehr zu erkennen ist; PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 408 Abb. 8 vermittelt einen Eindruck der Proportionen.

98 Allerdings weist es keine charakteristischen Formen auf, die eine Zuteilung zu einem der gängigen Typen erlauben (s. o.). Das Impluvium war in der letzten Phase nicht mehr an die Druckwasserleitung angeschlossen (Dessales 2019, 342. Anm. 36). Maiuri geht davon aus, dass die Neudecoration des Impluviums nicht abgeschlossen war, weil die charakteristischen Marmorvertäfelungen noch fehlen würden (Maiuri 1942, 130). Es besteht also die Möglichkeit, dass auch das Impluvium noch nicht vollständig wiederhergestellt war. Allerdings könnte es sich auch um eine schlichtere Form der Gestaltung mit einem Kalksteinestrich gehandelt haben, für die keine Verkleidung mit Marmor vorgesehen war.

99 Vgl. Blake (1930, 33. Anm.2), die die Bemalung beobachten konnte. Heute ist der Überzug vollständig zerstört und der ältere Cocciopesto kommt überall zum Vorschein.

100 Die Böden der Räume am kleinen Korridor sind heute nur fragmentarisch erhalten. Für die Cocciopesti besteht daher auch die Möglichkeit, dass sie, analog zu denen des Umgangskorridors, bereits in einer vorangegangenen Phase entstanden und nach dem Beben mit einem dünnen Überzug versehen waren, der heute nicht mehr erhalten ist.

101 Dessales 2019, 296, 487 Nr. 109. Das Becken besteht aus Sarno-Kalkstein und misst 1,56 × 1,57 × 0,90 m. Aufgrund der Nähe zur Küche ist auch an eine funktionale Nutzung zu denken. Der Anschluss an die Druckwasserleitung ist durch ein Bleirohr belegt, das an der Südwestecke des Beckens befestigt war. An der Südostecke befand sich zudem ein Tonrohr, das der Entleerung des Beckens und Bewässerung des Gartens diente; vgl. Eschebach 1993, 423. Mau erwähnt ein Bleirohr, das von Norden her unter der Treppe (z) hindurch vorbei an den Räumen (r) und (t) und dem Korridor (n) bis zum Becken führte (Mau 1879, 93 f.). Allerdings wurde das Rohr zwischen den Räumen (r) und (t) beschädigt. Es besteht daher für die letzte Phase sowohl die Möglichkeit, dass das Becken durch die Druckwasserleitung versorgt wurde, als auch die Möglichkeit, dass es nicht versorgt wurde (Schrödingers Becken).

Amphoren[102], die an die Ostwand des Gartens (u) gelehnt waren, im Zusammenhang mit weiteren Arbeiten, die in der letzten Phase stattfinden sollten[103]. Folglich konnten die Arbeiten trotz eines weit vorangeschrittenen Stadiums auch in Haus IX 5,6.17 nicht mehr rechtzeitig vor dem Untergang der Stadt abgeschlossen werden.

3.2 Fazit: Die Aktualisierung eines Hauses ohne Einschränkungen

In Haus IX 5,6.17 lässt sich ein klares Vorgehen bei der Renovierung des Hauses erkennen. Nach der Beseitigung kleinerer Schäden nutzte man die Phase nach dem Beben, um eine großangelegte Neudecoration vorzunehmen, die 79 n. Chr. kurz vor der Vollendung stand, denn abgesehen vom Cubiculum (b) an der Nordwestseite des Atriums und dem Garten (u) weisen alle Räume in der letzten Phase einen Decor auf. Offensichtlich arbeitete man sich von den Fauces bis zum Hinterausgang des Hauses vor, wobei man nur Raum (b) zunächst aussparte, um ihn womöglich als Lager für die Materialien der anstehenden Arbeiten zu nutzen.

Im Falle der Wandmalereien nahm man eine vollumfängliche Neuausstattung im vierten Stil vor. Ältere Wandmalereien wurden nicht erhalten, sondern konsequent beseitigt und durch neue ersetzt. Eine Ausnahme bilden lediglich die großformatigen Tierdarstellungen an der Südwand des Gartens (u) und die Malereien dritten Stils des Korridors (v). Während erstgenannte Teil eines neuen Decors werden sollten, ist für letztere eine zeitnahe Beseitigung nicht auszuschließen. Die Erneuerung der Böden konzentrierte sich ebenfalls zunächst auf den vorderen Bereich. Vereinzelt ist dabei ein pragmatisches Vorgehen zu erkennen. So konnten ältere Böden als Unterlage für einen neuen Estrich genutzt werden. Auf diese Weise gelang es, auf eine teure Beseitigung älterer Pavimente zu verzichten, provisorische Ausbesserung zu vermeiden und ein ansprechendes Äußeres zu erzeugen. Ästhetisch wertete man die Böden partiell durch eine Bemalung weiter auf. Im Zuge der Erneuerung der Böden wurde auch das Impluvium aktualisiert und an der Nordwestseite des Hofes (u) errichtete man einen kleinen Brunnen, der an die Wasserleitung der Stadt angeschlossen war.

Das Vorgehen zeigt, dass bei der Neudecoration des Hauses offensichtlich ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung standen[104]. Man verzichtete auf die Erhaltung älteren Decors und entschied sich bewusst für eine umfassende Neugestaltung, die nicht nur die Wände, sondern auch die Böden und das Impluvium umfasste. Durch die Solvenz war es zudem jederzeit möglich, Handwerker zu engagieren und Material zu beschaffen, um die Arbeiten zügig voranzubringen. Lediglich bei der Erneuerung der Wände des Gartens scheint man das Tempo gedrosselt zu haben. Eine Erklärung für den Zustand des Gartens könnte das Fehlen geeigneter Handwerker sein, die in der Lage waren, die älteren Malereien der Südwand in ein stimmiges Gesamtbild zu überführen. Die bereits neu verputzte Westwand des Hofes und die daran angelehnten Amphoren könnten in diesem Zusammenhang als Indiz dafür gedeutet werden, dass die Arbeiten auch im Hof wieder aufgenommen werden sollten, um die Renovierung des Hauses endgültig zu einem Abschluss zu bringen.

---

102 Mau 1879, 94.

103 Zum Zusammenhang von Amphoren und Reparaturen vgl. Allison 2009, 86 f.

104 Der gute Zustand des Hauses und die vollumfängliche Ausstattung mit Wandmalereien veranlasste Sampaolo und Eschebach zu der Annahme, dass es sich um einen wohlhabenden Besitzer gehandelt haben müsse (vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 404; Eschebach 1993, 423). Dagegen ließe sich jedoch einwenden, dass ein wohlhabender Besitzer sich wohl kaum in einem vergleichsweise kleinen Wohnhaus direkt neben einer Bäckerei niedergelassen hätte. Dass der Besitzer in der letzten Phase über hinreichend finanzielle Mittel verfügte, ist mit Blick auf die Neudecorationen nicht von der Hand zu weisen. Möglicherweise stellt Haus IX 5,6.17 tatsächlich die Behausung eines Angehörigen der schwer zu fassenden, aber liquiden ‚Mittelschicht' dar.

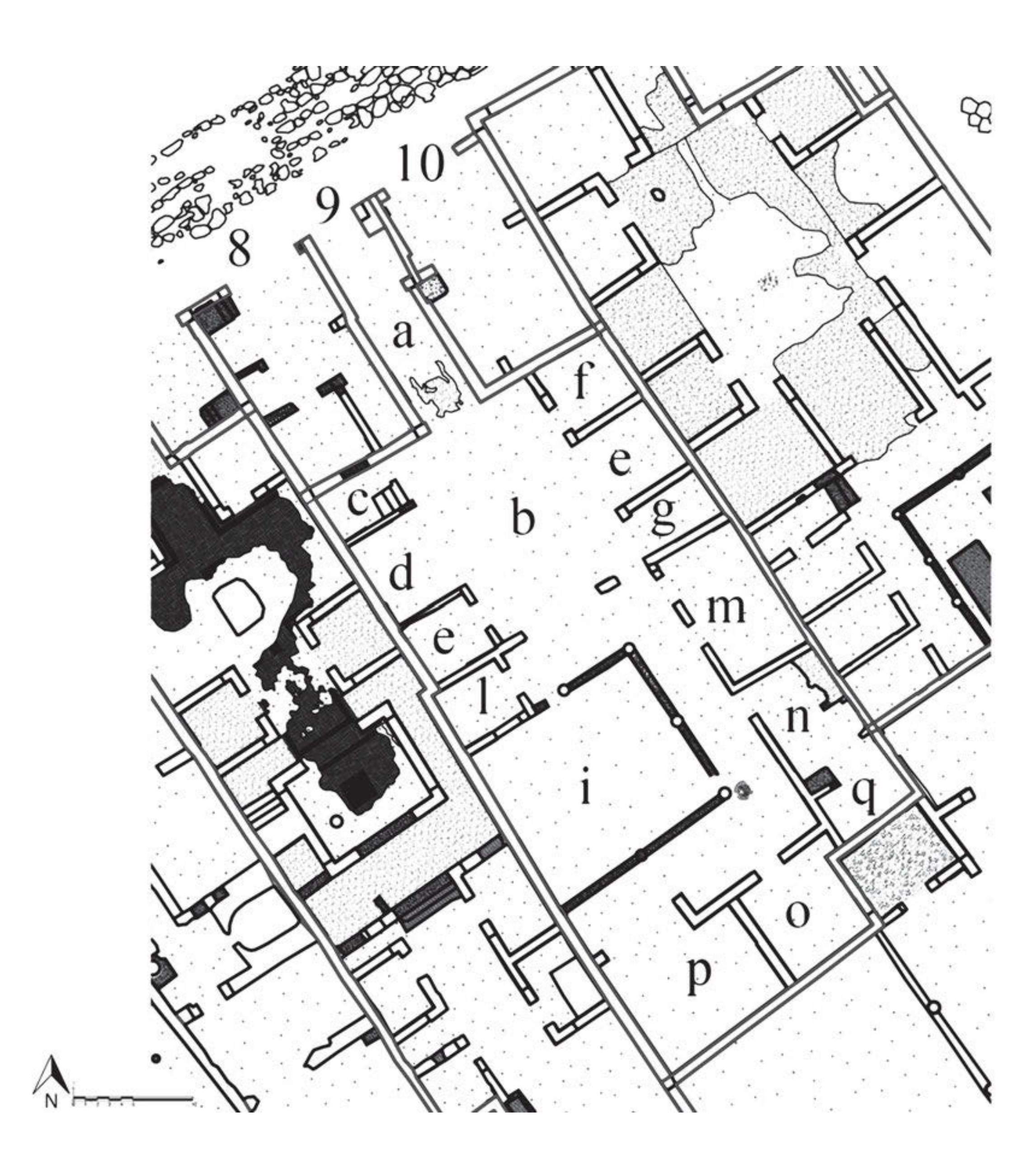


Abb 21: Grundriss der Casa dei Pigmei (IX 5,9) mit Raumbezeichnungen (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

4. Die Casa dei Pigmei (IX 5,9). Decorieren im Bestand

Die im Zentrum der Insula gelegene Casa dei Pigmei (IX 5,9)[105] gehört mit ihren 306,59 m² und 15 Räumen zu den eher kleineren Häusern der Insula[106]. Der charakteristische Aufbau des nördlichen Hausteils mit seinen langen, schlauchartigen Fauces und den symmetrisch angelegten Cubicula, die eine zentrale Ala flankieren, geht in seiner Grundstruktur auf das 2. Jh. v. Chr. zurück **(Abb. 21)**. Dafür sprechen auch die erhaltenen Baustrukturen. So sind in den Fauces einzelne große Kalksteinquader erkennbar, wie sie von Fassaden in Opus quadratum des 3. Jhs. v. Chr. bekannt sind. Sie werden völlig von Opus incertum eingeschlossen und es liegt nahe, dass sie zu einer früheren,

105 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 486; Mau 1879, 129 f. überblicksartig zum Aufbau des Hauses und zu einer möglichen früheren Phase.
106 S. o.



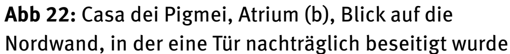


Abb 22: Casa dei Pigmei, Atrium (b), Blick auf die Nordwand, in der eine Tür nachträglich beseitigt wurde



Abb 23: Blick vom Süden der Insula auf eine verbaute Tür im Bereich des Hauses IX 5,14–16

nicht mehr greifbaren, Bebauung der Insula gehörten[107]. In der ersten Phase waren außerdem die Tabernae direkt an das Haus angeschlossen, denn heute sind Türlaibungen aus Kalksteinquadern zu erkennen, die zugesetzt oder zu einem Fenster umgebaut wurden **(Abb. 22)**[108].

In einer zweiten Phase wurde das Haus nach Süden erweitert. Dafür wurde ein Teil des südlich angrenzenden Grundstücks aufgekauft, dessen zugemauerter Eingang erkennbar ist **(Abb. 23)**. Nach der Auflösung des südlichen Anwesens schlug man einen kleinen Teil im Norden der Casa dei Pigmei zu. Der größte Bereich des Grundstücks wurde mit den angrenzenden Häusern zu einer großen Wohneinheit zusammengefasst (IX 5,14–16)[109]. Nach dem Zugewinn an Platz errichtete man im südlichen Teil der Casa dei Pigmei einen großen Aufenthaltsraum, zu dem das Opus signinum (Cocciopesto) gehört, das heute das Paviment der Räume (o) und (p) im Süden des Hauses bildet. Es weist ein Gittermuster auf, das sich aus einem Mäander, Rauten und Kreuzsternen zusammensetzt. Aufgrund der Komposition und der Verwendung von Kreuzsternen liegt eine Entstehung im 1. Jh. v. Chr. nahe[110]. Gleichzeitig ließ man im Süden des Hauses in den heutigen Räumen (q), (n)

---

107 Mau führt sie auf eine Phase ‚dell'epoca antichissima' zurück (Mau 1879, 129). Er möchte für die Insula drei unterschiedliche Phasen anhand des Materials ausmachen. Zur ältesten Phase würden die Kalkpilaster des Hauses IX 5,9 gehören. Die zweite Phase aus Opus incertum sei auf die Zeit zwischen Sulla und Augustus zurückzuführen. In der letzten Phase hätten dann schließlich Ziegel Einzug gehalten (Mau 1879, 185 f.). Zur Problematik der Datierung anhand von Mauerwerk s. Kapitel II.1.6

108 Mau kommt für die Taberna Westseite (8) zum selben Schluss (Mau 1879, 129).

109 S. Kapitel III.6 zur Entwicklung des Hauses IX 5,14–16.

110 Vgl. Zulini 2011–12, 675–677 zu den Kreuzsternen; mehrere Böden in Pompeji ähneln dem aus der Casa dei Pigmei (Tang 2018, 29). Zu ihnen gehören Raum (p) der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1), die Fauces (1) des Hauses VII 1,27 oder das Tablinum der Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16). Vgl. <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2002%2016%20p3.htm.> (13.07.2021).



Abb 24: Casa dei Pigmei, Cubiculum (e), Aufnahme der Südwand mit Resten zweiten Stils, die mit einem grauen Rauputz verbunden wurden



Abb 25: Casa dei Pigmei, Aufnahme der Nordwestecke in Cubiculum (f), an der ein älteres Wandmalerei-fragment durch die aufgesetzte Wand verdeckt wird

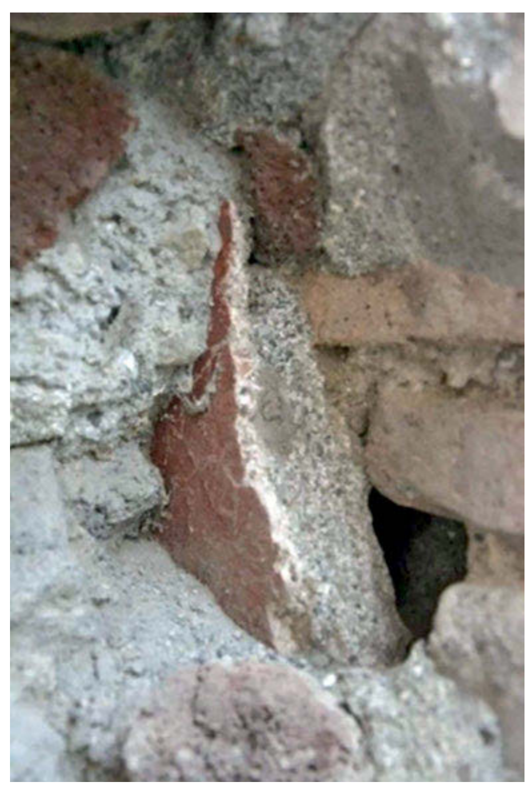


Abb 26: Casa dei Pigmei, Nische in Cubiculum (o) mit nachträglich überbautem Putz

und (o) neue Wandmalereien anbringen[111], denn die Wände des ursprünglich zusammenhängenden Raumes wurden einheitlich mit einer rotgrundigen Bemalung versehen. Die Erweiterung des Hauses nutzte man auch für Umbauten und Neugestaltungen am Atrium (b). So verstärkte man die Türlaibungen zum Cubiculum (e) im Nordwesten mit geschnittenen Ziegeln und versah den Raum

111 Der rot bemalte Verputz setzt noch gut sichtbar, auf einem Opus vittatum auf. Der Befund belegt, dass bereits in der ersten Phase Ziegelmauerwerk eingesetzt wurde.





Abb 27: Casa dei Pigmei, Cubiculum (p), Aufnahme des Opus signinum mit angesetztem Cocciopesto an der Westseite

im Anschluss mit Malereien zweiten Stils **(Abb. 24)**[112]. Von einer gleichzeitigen Neudecoration des Atriumsbereiches zeugt ein Putzfragment, das unter einer Mauer zwischen dem Atrium (b) und dem nordöstlichen Cubiculum (f) hervorscheint. Es weist vier unterschiedlich breite Felder in abweichenden Farben auf. Der untere Teil ist schwarz und durch einen weißen Strich von einem gelben Feld getrennt, über dem wiederum ein dunkelrotes Paneel zu erkennen ist **(Abb. 25)**. Die Gestaltung entspricht keiner der bekannten Wandmalereien aus der Casa dei Pigmei[113], sodass der Schluss naheliegt, dass es sich um ein Decor-Fragment aus der zweiten Phase des Hauses handelt[114]. Aufgrund des Aufbaus und der Farbwahl ist eine Datierung in die Zeit des zweiten Stils möglich[115]. Auch das Impluvium mit seinem flachen Becken und einem weißen Tessellat entstand vielleicht schon in dieser Phase, in jedem Fall aber bereits vor 62 n. Chr. da es antike Ausbesserungen mit einem grauen Mörtel aufweist[116].

In einer anschließenden Phase richtete man im hinteren Teil des Hauses ein Rumpfperistyl ein und strukturierte die dort befindlichen Räume neu. An der Südostseite zog man eine Wand ein, welche die östliche Portikus des Peristyls tragen sollte. Im heutigen Cubiculum (o) ist außerdem zu erkennen, dass die neue Wand auf dem roten Verputz der vorherigen Phase aufsetzt **(Abb. 26)** und somit zeitlich versetzt entstanden ist. Der heutige Zuschnitt der Räume am Peristyl geht ebenfalls auf diese Phase zurück. An der Südseite teilte man das große Triclinium in zwei Einheiten (o) und (p). Man entschloss sich, das ältere Paviment zu erhalten. Es wurde durch eine Trennwand geteilt und blieb ein Bestandteil des Decors der beiden neu geschaffenen Räumen (o) und (p). In dem größeren der beiden Räume (p), wo das ältere Paviment einen Bereich vor der Ostwand einnimmt, erweiterte man es im Anschluss zur Raummitte hin mit einem Cocciopesto **(Abb. 27)**. An der Ostseite entstand ein Triclinium (m) mit angeschlossenen Funktionsräumen, im Norden ein kleines Cubiculum (l). Die Zisternenmündung an der Südostseite des Peristyls stattete man zudem mit

112 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 486; Schefold 1957, 255; Mau 1879, 130.

113 S. Kapitel IV.3 Die Casa dei Pigmei.

114 S. u. Es ist unwahrscheinlich, dass es sich abermals um eine Darstellung vierten Stils handelt, denn es existieren bereits zwei Phasen im Atrium, die diesem Stil zugeordnet werden können und die sich von der verdeckten Malerei unterscheiden.

115 Für eine feste Einordnung fehlen aber Elemente wie Ornamente oder Architekturelemente, die einem der Stile zugeordnet werden könnten. In dieselbe Phase gehört wahrscheinlich ein von Blake beschriebener feiner Estrich-Boden aus Raum (f), der heute nicht mehr erhalten ist. Blake datiert den Bodenbelag jünger als den Decor vierten Stils (Blake 1930, 33).

116 Die Reparaturen stammen nicht von einer Restaurierung, da die Pavimente nach den Grabungen wieder abgedeckt wurden. Sie müssen daher antik sein (vgl. Bonifacio 2016, 132 zu den vergangenen Restaurierungen und angedachten Arbeiten im Zuge des ‚Grande Progetto Pompei'; PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 488 Abb. 4, die Aufnahme zeigt die provisorischen Ausbesserungen an den Ecken des Beckens).



Abb 28: Casa dei Pigmei, Blick auf die Südwand des Tricliniums (m) mit einer breiten weiß verkleideten Oberzone, die mit Rauputz verbunden wurde

einem einzelnen tönernen Puteal aus[117]. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wurden auch die Tabernae vom Haus getrennt[118].

Zur nächsten greifbaren Phase gehören eine Reihe von Neudecorationen aus der Zeit des vierten Stils. Im vorderen Hausteil betraf diese Maßnahme den Atriumsbereich sowie den heutigen Schrank (h) an der Südostseite, denn beide weisen Renovierungen auf, die auf die letzte Phase nach dem Beben zurückgehen[119]. Auch wenn die Malereien des Treppenhauses (c) an der Nordwestseite nicht präzise datiert werden können, entstanden sie wahrscheinlich ebenfalls spätestens zu diesem Zeitpunkt, da sie in der letzten Phase bereits renoviert werden mussten[120]. Zu welchem Zeitpunkt man sich entschied, die östliche Ala (g) neuzugestalten, ist hingegen unklar, denn es lassen sich keine Anhaltspunkte für eine Entstehung vor oder nach dem Beben finden. Die abweichende Gestaltung gegenüber der später ausgestatten westlichen Ala deutet zumindest auf eine frühere Entstehung hin. Am Peristyl ließ man das Cubiculum (l) an der Nordseite[121] im vierten Stil ausmalen. Außerdem wies auch das Triclinium (m) an der Ostseite bereits vor dem Beben Wandmalereien auf, denn auch hier traten Beschädigungen auf, die in der letzten Phase provisorisch behandelt wurden[122]. Es ist unklar, ob die Malereien aus der Oberzone des Tricliniums (m) dem vierten Stil angehören oder bereits älter sind[123]. Für die Ausmalung der Portiken sowie der übrigen Räume am Peristyl ist sowohl eine Datierung vor als auch nach 62 n. Chr. denkbar.

Die Abwesenheit älterer Malereien hat auch Konsequenzen für die chronologische Einordnung des Peristyls. Aufgrund der überbauten Pavimente, die wie dargelegt erst im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. entstanden sind, ist nicht mit einer Errichtung vor dem Ende des 1. Jhs. v. Chr. zu rechnen. Abgesehen von den einfachen roten Wandmalereien in den Funktionsräumen (n) und (q), die sich nur schwer datieren lassen, und dem Fragment der Oberzone aus dem Triclinium (m) an der

117 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 503 Abb. 32; Pernice zählt das Puteal eher zu den späteren Exemplaren, die in der Zeit nach Sulla aufkamen und bis zum Ende der Stadt genutzt wurden (Pernice 1932, 35).
118 Die späteren Wandmalereien aus der Zeit des vierten Stils aus dem Treppenhaus an der Nordwestseite des Atriums (c) fungieren als Terminus ante quem, da sie die zugemauerten Zugänge überlagern.
119 S. u.
120 Vgl. Mau 1879, 136 mit einer Datierung in die Zeit des zweiten Stils. Heute sind keine Reste mehr erhalten.
121 Vgl. Peters 1963, 171 mit einer Datierung der Wandmalereien vor das Erdbeben von 62 n. Chr.
122 S. u.
123 Mau schlägt aufgrund der Malereien in Cubiculum (e) für das Triclinum (m) ebenfalls eine Datierung in die Zeit des zweiten Stils vor. Heute sind die Wandmalereien des Raums völlig verblasst, sodass es nicht mehr möglich ist, eine Datierung vorzunehmen (Mau 1879, 130 f.).



Abb 29: Casa dei Pigmei, Aufnahme der Nordseite des Atriums (b) im Korkmodell des Museo Nazionale Archaeologico di Napoli

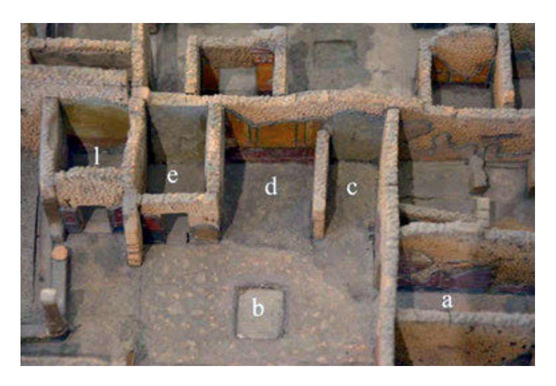


Abb 30: Casa dei Pigmei, Aufnahme der Westseite des Atriums (b) im Korkmodell des Museo Nazionale Archaeologico di Napoli

Ostseite, stammen die Wandmalereien der angrenzenden Räume ausnahmslos aus dem vierten Stil. Möglicherweise begann man erst im 1. Jh. n. Chr. ein Rumpfperistyl in das Haus einzubauen und stattete direkt im Anschluss die Räume mit einem neuen Decor vierten Stils aus. Aufgrund der nicht eindeutig datierbaren weißen Oberzone des Tricliniums (m) an der Ostseite, die möglicherweise einem früheren Stil angehörte **(Abb. 28)**, besteht auch die Option, dass das Peristyl bereits Ende des 1. Jhs. v. Chr. entstand und die angrenzenden Räume in der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. einer umfangreichen Neudecoration unterzogen wurden.

4.1 Reparaturen und Neugestaltungen in der Casa dei Pigmei nach 62 n. Chr.

In der letzten Phase blieb die Grundstruktur des Hauses unverändert. Lediglich der Einbau einer Gartenmauer, welche die Säulen miteinander verband und den Garten von den Portiken abschloss, fällt in die Zeit zwischen 62 und 79 n. Chr.[124]. Für die nachträgliche Errichtung der Gartenmauer spricht auch das Puteal, das vollständig von der Mauer umschlossen wurde. Außerdem waren eine Reihe von Reparaturen und Renovierungen nötig, die sich auf die Nord- und Westseite konzentrierten. In der Nordostecke des Atriums reparierte man im oberen Teil der Wand eine Beschädigung in

124 Vgl. Dickmann 1999, 356 mit Verweis auf das mittlere Peristyl der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28), in der die Schranken um den Garten nach einer Neudecoration nachträglich eingezogen wurden. Dafür beseitigte man die Kanneluren der Säulen und verputze diese im Anschluss neu; vgl. Moravillez, 2018, 66–68 mit Verweis auf die Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19).

Opus vittatum mixtum[125]. Außerdem verstärkte man am Übergang vom Atrium zum nordöstlichen Cubiculum (c) die Südwand mit einem Anker aus Opus latericium[126]. Das Mauerwerk unterscheidet sich von den übrigen Türlaibungen und Ankern hinsichtlich seines Materials, da es vollständig aus gebrannten Ziegeln gefertigt wurde[127].

Neben der Bausubstanz wurde auch der Decor erneuert. An der Nordwand des Atriums folgte man nicht dem älteren Wandaufbau, sondern entschied sich für eine andere Farbgebung und Ornamentik, sodass sich die Nordwand von den übrigen Wänden des Atriums visuell unterschied **(Abb. 29)**[128]. Im Treppenhaus (c) an der Nordwestseite verdeckte man die älteren Wandmalereien mit einem rötlichen, schlichten Verputz. Lediglich das Bildfeld an der Nordwand wurde ausgespart und blieb erhalten. Offensichtlich wollte man es bewusst als Teil eines neuen Decors, der nicht mehr vollendet wurde, übernehmen[129].

An der Westseite waren nahezu alle Räume des Hauses renovierungsbedürftig. In den beiden Cubicula (e) und (l) sah man sich gezwungen, die Wände zunächst nur mit einem grauen Rauputz abzudecken **(Abb. 30)**[130]. In Raum (e) nutzte man diesen Umstand zudem, um weite Teile der Malereien zweiten Stils ebenfalls mit einem grauen Rauputz zu versehen (Abb. 24). Nur die Oberzone sparte man aus. Es handelt sich um einen pragmatischen Umgang mit den vorhandenen Malereien, denn die Wände zweiten Stils lassen sich gut mit einem neuen Decor vierten Stils in ein stimmiges Gesamtbild überführen[131]. Wahrscheinlich gehört auch die Gestaltung der westlichen Ala (d) in diese Phase. Dafür spricht, dass die Malereien nach der Reparatur der Wand zwischen dem Treppenhaus und der Ala ebenfalls renovierungsbedürftig gewesen sein müssen. Wie schon an der Nordwand des Atriums entschloss man sich auch hier, die Wände vollständig neu ausmalen zu lassen. In Raum (l) wurde nur die Westwand mit einem gräulich-beigen Rauputz verkleidet. An den Seitenwänden blieben indes die aufwendigen älteren Nillandschaften erhalten. Am Übergang von der West- zur Nordwand überlagert der Rauputz partiell die roten Rahmen, welche die nilotischen Szenen an den Seitenwänden umgeben. Er muss demnach später aufgetragen worden sein. Man war offensichtlich nicht gewillt, die gut erhaltenen, aufwendigen Darstellungen der Seitenwände aufzugeben. Gleichzeitig fehlten die finanziellen Mittel oder geschulte Handwerker, um die Westwand kohärent wiederherzustellen.

Ähnlich wie in den Cubicula (e) und (l) blieb auch die Westwand des angrenzenden Peristyls (i) nicht von Beschädigungen verschont. Die dort angebrachten großformatigen Tierdarstellungen

---

125 Die Beschädigung deutet daraufhin, dass eine Schwachstelle in der zuvor aus Opus incertum bestehenden Wand während des Erdbebens nachgab und repariert werden musste. Der Schaden war vergleichsweise klein und scheint nicht auf die angrenzenden Räume übergegriffen zu haben.

126 Es ist zu erkennen, dass er an das Opus incertum angesetzt ist.

127 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 491 Abb. 8.

128 S. u. Die Nordwand zeigt eine gelbe Sockelzone, die durch einen breiten weißen Streifen von einer roten Mittelzone getrennt ist. Auf der roten Mittelzone sind kleine Bildfelder mit Landschafts- und Villendarstellungen zu erkennen. Die Ost- und Westwand weisen hingegen eine schwarze Sockel- mit einer roten Mittelzone auf. Die Gestaltung der Südwand ist nicht mehr rekonstruierbar, denn das Modell zeigt dort eine Wand, die nicht existiert. Außerdem haben sich heute keine Wandmalereien mehr erhalten, die analysiert werden können.

129 Mau beschreibt den Zustand während der Ausgrabungen sehr genau. Er merkt an, dass es sich um ein Fragment handelt, das bewusst ausgespart wurde, während der Rest der Wand mit einem „intonaco rozzo" bedeckt war. Das Bildfeld und weite Teile des Verputzes der Wand sind heute verloren (Mau 1879, 136).

130 Vgl. Barrett 2019, 360 f. mit einer wagen Datierung um 70 n. Chr.; Hinterhöller-Klein 2015 mit Verweis auf Peters 1963, der die Malereien aufgrund von „bautechnischen Gründen" nach 62 n. Chr. datiert. Sie selbst gibt aber nicht an, auf welche bautechnischen Gründe sie sich bezieht; Bei Peters (1963, 171) ist hingegen nur eine vorsichtige Äußerung zur Datierung zu finden und eine Entstehung vor 62 n. Chr. kann nicht ausgeschlossen werden. Die skizzierten Schäden und der graue Rauputz der Westwand deuten mMn. vielmehr auf eine Entstehung vor einer Beschädigung hin.
Die Malereien sind weitestgehend verblasst und kaum zu erkennen. Ein Großteil der Malereien wie die Darstellung aus dem Garten sind sogar gänzlich verloren und nur im Korkmodell erkennbar. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 502; Jashemski 1993, 366 Nr. 94; Mau 1879, 134 f. mit einer Beschreibung der Malereien.

131 Bereits Ehrhardt arbeitete zahlreiche Verbindungen zweiten und vierten Stils heraus (Ehrhard 2012, 38–43).

datieren vermutlich ebenfalls erst in die Phase zwischen 62 und 79 n. Chr. und wurden im Zuge der Renovierungen und der Errichtung der Gartenmauer angebracht[132]. Komplizierter gestaltet sich die zeitliche Einordnung der Wandmalereien in den übrigen Räumen des Peristyls und dem Hof selbst. Dort sind heute keine Beschädigungen mehr zu erkennen, sodass nicht klar ist, inwieweit Renovierungen und Reparaturen notwendig waren. Es besteht daher die Möglichkeit, dass diese Malereien sowohl vor als auch nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. entstanden sind.

Ein vergleichbares Problem stellt sich an der besser erhaltenen Ostseite ein. Dort wurde in Triclinium (m) lediglich der Decor der Oberzone erhalten, während Sockel und Mittelzone mit einem grauen, provisorischen Rauputz versehen wurden. Wie in den meisten Räumen des Peristyls kann man keine Beschädigungen erkennen, die plausibel machen, dass die Neudecoration notwendig war. Amphoren, die an die Wand des Peristyls gelehnt waren, könnten ein Indiz dafür sein, dass kurz vor dem Ausbruch Renovierungen im Haus stattfanden[133]. Möglicherweise stand die Erneuerung der Wandmalereien der Sockel- und Mittelzone im Triclinium (m) kurz bevor, als das Haus im Zuge des Vesuvausbruchs zerstört wurde.

Trotz der Schäden und anhaltender Neudecorationen der Räume (c) und (l) am Atrium und Triclinium (m) am Peristyl war man zudem gewillt, die gut erhaltenen Malereien des kleinen Raums (h) an der Südostseite des Atriums zugunsten dringend benötigten Stauraums zu opfern. Dafür wurde ein Schrank eingebaut, dessen Einlangen die Wandmalereien verdecken.

4.2 Fazit: Die Casa dei Pigmei als heterogen angelegter Decorraum vierten Stils

In der letzten Phase waren die Reparaturmaßnahmen in der Casa dei Pigmei trotz einer Beschädigung an der Nord- und Westseite weitestgehend abgeschlossen und die anschließenden Neudecorationen bereits weit fortgeschritten. Die Maßnahmen offenbaren das Bestreben, zunächst die offenen Räume neu zu gestalten. Sowohl am Atrium im Fall der Nordwand und der westlichen Ala als auch an der Westwand des Peristyls werden zunächst Bereiche neudecoriert, die nicht den neugierigen Blicken eines Besuchers entzogen werden konnten. Die Innenräume wie die Cubicula (e) und (l) an der Westseite oder das Triclinium (m) am Peristyl warteten hingegen auf den Abschluss ihrer Renovierung. Am Atrium offenbart sich außerdem eine pragmatische Vorgehensweise, denn aus Platzgründen wandelte man den vergleichsweise unbeschädigten Raum (h) an der Südostecke in einen Schrank um und verdeckte dabei die Malereien vierten Stils.

In den Räumen (c), (e), (l) und (m), die beschädigt worden waren, entschloss man sich, einzelne ältere Decor-Elemente zu erhalten und mit schlichtem Verputz oder provisorischen Rauputz zu verbinden. Eine vollständige Beseitigung des älteren Decors wurde hingegen nicht vorgenommen. Das Vorgehen bei der Neudecoration lässt sich sowohl als Ausdruck der Wertschätzung gegenüber älteren Decor-Elementen als auch als Resultat ökonomischer Zwänge erklären. Beide Aspekte fallen in der Casa dei Pigmei zusammen und lassen sich nur schwer voneinander trennen. In den nord- und südwestlichen Cubicula (c) und (e) des Atriums und im Tablinum (m) am Peristyl behielt man jeweils ausgewählte Elemente bei und bereitete sie für eine Weiternutzung vor. Im prachtvollen Cubiculum (l) mit den Nillandschaften wurde die Westwand ebenfalls provisorisch abgedeckt, während die Malereien der Seitenwände unangetastet blieben. Man sparte sich also in allen Fällen eine teure, vollumfängliche Neugestaltung der Wände und nutzte ältere Decor-Elemente weiter. Ein ähnliches Vorgehen lässt sich auch bei den Böden beobachten. So wurde in Triclinium (p) der

132 Zur Datierung der Tier- und Jagddarstellungen s. Kapitel III.3.

133 Mau äußerte während der Ausgrabung eine ähnliche Vermutung. Allerdings trifft er keine Aussage darüber, was in den Amphoren gelagert wurde (Mau 1879, 131 f.). Es besteht somit auch die Möglichkeit, dass die Gefäße nichts mit den Renovierungsarbeiten zu tun hatten.



Abb 31: Casa dei Pigmei, Kartierung der Phasen und der Mauerwerkstechniken (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

ältere Boden als Randstreifen beibehalten und um einen einfachen Cocciopesto ergänzt. Allerdings konnten nicht alle Renovierungsarbeiten vor der Zerstörung des Hauses beendet werden, sodass Aufenthaltsräume wie das Cubiculum (l) oder das Triclinium (m) zunächst nur provisorisch verkleidet blieben. Im Fall der Pygmäenmalereien fehlten möglicherweise auch begabte Handwerker, die in der Lage waren, die Malerei der Wände kohärent zu ergänzen.

Möglicherweise sind die im Peristyl aufgefundenen Amphoren ein Indiz dafür, dass weitere Arbeiten zeitnah anstanden[134]. Die Vorgehensweise in der Casa dei Pigmei bedeutet für die Analyse der Wirkung der Decor-Elemente, dass man mit einem eher heterogenen Erscheinungsbild zu rechnen hatte, das sich in besonderer Weise durch das Zusammenspiel von Alt und Neu auszeichnete **(Abb. 31)**.

134 Mau berichtet von sechs Amphoren, die im Peristyl an der Ostwand aufgefunden wurden. Ihr Inhalt wurde nicht dokumentiert (Mau 1879, 131 f.); vgl. Allison 2009, 86 f.

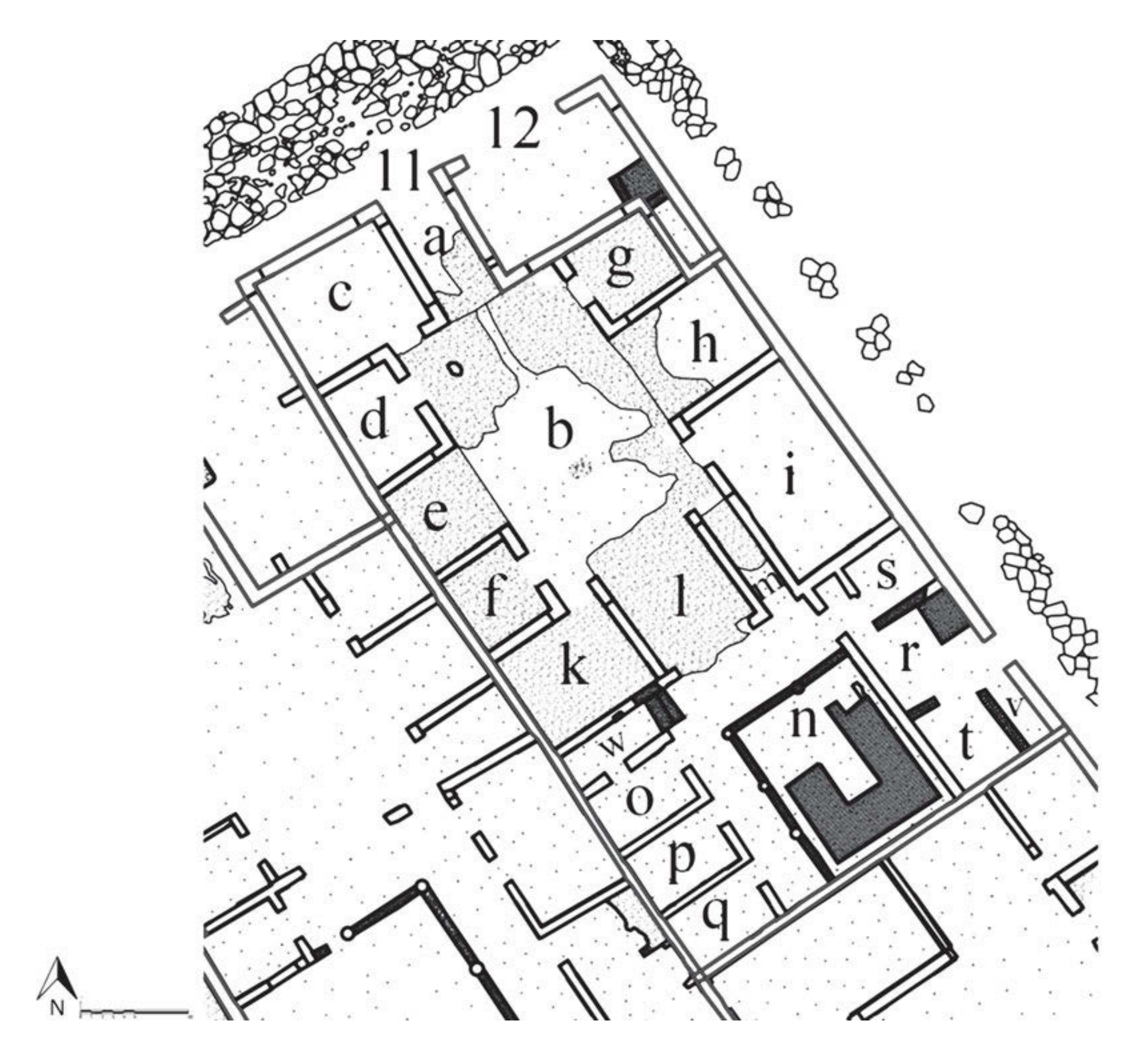


Abb 32: Haus IX 5,11.13 mit Raumbezeichnungen (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

5. Haus IX 5,11.13. Ein Musterhaus vierten Stils

Östlich der Casa dei Pigmei schließt Haus IX 5,11.13 an **(Abb. 32)**[135]. Mit einer Gesamtfläche von 343 m² gehört es zu den eher kleineren Anwesen der Insula. In seiner Grundstruktur geht es bereits auf eine frühere Phase zurück, die nur bruchstückhaft zu fassen[136] und deren Datierung problematisch ist[137]. Die Anlage des Hauses muss bereits vor dem Beben erfolgt sein, da sich, wie sich zeigen wird, vereinzelt Decor-Elemente aus dem 1. Jh. v. Chr. finden lassen.

Neben dem Atrium mit einem symmetrischen Set an Räumen gehörten auch schon das Tablinum und der südliche Bereich um das heutige Peristyl zu dieser ersten greifbaren Phase des Hauses[138]. Es ist allerdings unklar, wie der südliche Teil gestaltet war. Ein Indiz für eine Entstehung des Peristyls bereits im 1. Jh. v. Chr. ist die Dreiraumgruppe unter der westlichen Portikus, bei der es sich um eine Architekturform handelt, die sich in der ausgehenden Republik zunehmender Beliebtheit erfreute[139]. Bei der Anlage der Dreiraumgruppe wurde außerdem ein schmaler Streifen an der

135 Neben seiner Katasterbezeichnung wurde das Haus in der Vergangenheit auch als ‚Haus des Poppaeus Primus' und ‚Haus mit den Musenbildern' bezeichnet (Eschebach 1993, 424).
136 Das Mauerwerk aus Triclinium (i) gehörte einer älteren Phase an (Mau 1882, 284).
137 Anders bei Maiuri 1942, 130. Das Haus sei ‚ex novo' nach dem Erdbeben entstanden.
138 Haus IX 5,11.13 war ursprünglich ca. 0,66 m kürzer.
139 Dickmann 1999, 208 f.



Abb 33: Haus IX 5,11.13, Südwand des Tricliniums (i), Wandmalereien vierten Stils mit unfertigem Feld im Zentrum

Nordseite für ein Treppenhaus (w) reserviert[140], sodass bereits in dieser Phase mit einem Obergeschoss zu rechnen ist. Im Gegensatz zur letzten Phase war die ursprüngliche Fassade des Hauses zurückgesetzt und befand sich auf einer Höhe mit den übrigen Häusern der Insula an der Via di Nola. Außerdem war die östliche Taberna (12) noch direkt mit dem Haus verbunden[141], denn bei der Wand aus Opus incertum zwischen der Taberna und Raum (g) handelt es sich um einen nachträglichen Einbau. Er ist heute gut an den zwei Ankern aus Opus vittatum mixtum zu erkennen, zwischen denen ein Opus incertum eingefügt wurde.

Zu den Decor-Elementen, die der Phase vor dem Erdbeben angehören, zählen die Basaltschwelle des schmalen Korridors (m) sowie die Zisternenmündungen aus dem Atrium (b) und dem nordwestlich am Atrium liegenden Raum (c)[142]. Auch das Triclinium (i) an der Ostseite war bereits mit Wandmalereien ausgestattet, denn an der Südwand befindet sich in situ eine quadratische Aussparung mit einer älteren, weißen Putzschicht. Letztere wurde bearbeitet, um später als Auflage für einen neuen Putz zu dienen **(Abb. 33)**[143]. Es besteht außerdem die Möglichkeit, dass man sich bereits vor dem Beben für eine umfangreiche Neugestaltung des Atriumbereichs entschied. Einen Anhalts-

140 Die Treppe in das Obergeschoss ist heute nur noch anhand eines caementitium-Kerns zu erkennen, auf den ursprünglich die Stufen auflagen.

141 Zwar lässt sich im Befund kein Durchgang ausmachen, der das Haus mit der Taberna verband, doch sprechen andere Indizien für diese Vorgehensweise. So scheint die gesamte incertum-Wand zwischen dem Ladenlokal (12) und Raum (g) zwischen zwei Klammern aus Opus vittatum entstanden zu sein. Dieser Bauvorgang dürfte erst bei der Neugestaltung des Hauses durchgeführt worden sein. Gleichzeitig verkleinerte man Raum (g), um die Taberna über eine Treppe direkt mit dem Obergeschoss verbinden zu können. Der Aufgang der Treppe ist heute in Form der Nische in Taberna 12 noch erkennbar. Wahrscheinlich wurde das Ladenlokal (10) zusammen mit dem angrenzenden Raum (g) bei der Errichtung des Obergeschosses neugestaltet. Die Trennung des Hauses von Taberna (12) dürfte somit in dieselbe Zeit wie die Errichtung des Obergeschosses fallen. Vgl. Anderson – Robinson 2018, 103 f. Eine vergleichbare Vorgehensweise war auch in der Insula Arriana Pollina zu beobachten, allerdings datieren die Umbauten dort erst in das 1. Jh. n. Chr. (Pirson 1999, 44–47).

142 Vgl. Dessales 2019, 487 f. Nr. 110.

143 Der Befund macht einmal mehr deutlich, dass das Gebäude keineswegs ex novo entstanden ist.

punkt bietet das flache marmorne Impluvium des Atriums, das im Zentrum eine bronzene Düse aufweist, die einen Wasserstrahl abgeben konnte[144]. Sowohl die Installation eines Wasserspiels als auch das verwendete Material deuten auf eine Entstehung des Impluviums in augusteischer Zeit hin[145]. Gleichzeitig wurde ein Lavapesta-Boden mit bunten Steineinlagen im Atrium verlegt, der direkt an das Impluvium anschließt. Hinzu kommen neue marmorne Türschwellen, mit denen man die Zugänge der am Atrium liegenden Räume versah. Sie schließen wie das Impluvium direkt an den Lavapesta an, sodass mit einer gleichzeitigen Entstehung zu rechnen ist. Wahrscheinlich gehörten auch der marmorne Tisch hinter dem Impluvium und die Arca[146] an der Ostseite bereits zu dieser Phase der Neuausstattung[147]. Der schwere Marmortisch wurde zudem auf dem Zugang zur Zisterne im Atrium platziert, die ihre Funktion damit einbüßte. Die zeitliche Einordnung der übrigen Böden gestaltet sich schwierig. Sowohl bei den Cocciopesti mit regelmäßigen und unregelmäßigen Punktreihen in den Fauces (a) und den Alae (e) und (h) als auch bei den bemalten und unbemalten Estrichen der Cubicula (d), (f) und (g) und des Oecus (k) handelt es sich um Pavimente, die über einen langen Zeitraum genutzt wurden[148]. Es lässt sich daher nicht mit Sicherheit klären, ob sie vor oder nach dem Beben entstanden sind. An den Wänden lassen sich, mit Ausnahme des bereits erwähnten Putzes aus dem Triclinium (i), keine Spuren einer älteren Phase mehr ausmachen.

5.1 Die vollständige Neugestaltung des Hauses. Das Beben von 62 n. Chr. als Katalysator

In der letzten Phase reagierte man auf die Beschädigung des Hauses, die besonders an der Front stark ausgeprägt war. Statt die Fassade zu erneuern, wurde eine neue, schmale Fassade in Opus latericium und Opus vittatum mixtum vor das Haus gesetzt[149], um es zu stabilisieren[150]. Auch die Errichtung des Gartentricliniums[151] fällt in diese Phase. Sie kommen in Pompeji im 1. Jh. n. Chr. auf und gewannen bis zum Untergang der Stadt zunehmend an Beliebtheit[152]. Im Anschluss an die Reparaturen entschloss man sich, das ganze Haus einer vollumfänglichen Neudecoration im

---

144 Dessales 2019, 487 f. Nr. 110.

145 Vgl. Dessales 2019, 337. Dem Impluvium aus Haus IX 5,11.13 fehlt der charakteristische Marmorsteg, der in zahlreichen Beispielen zu finden ist (Casa del Toro (V 1,7), Casa di Meleagro (VI 9,2.13) Casa della Regina Carolina (VIII 3,14) und die Casa di C. Cornelius Rufus (VIII 4,15), um nur einige zu nennen) Das Beispiel aus Haus IX 5,11.13 hat damit mehr Ähnlichkeiten mit Impluvien aus der Casa dei Cinque Scheletri (VI 10,2) und der Casa di Championnet I (VIII 2,1), die ebenfalls dem Typus c zuzuordnen sind und denen auch der Marmorsteg fehlt.

146 Mau 1879, 194. Während der Ausgrabung wurde noch ein Goldring und ein halber Silberring in der arca entdeckt.

147 Vgl. Moss 1988, 827. d 47 mit einer vergleichsweise späten Datierung für den Tisch (julisch-claudische Zeit bis 79 n. Chr.). Der Tisch weist heute einen Sprung auf, der verfüllt worden ist. Allerdings hat mich Adrian Hielscher darauf hingewiesen, dass es sich nicht um eine antike Reparatur, sondern um eine moderne Verfüllung handelt. Der Schaden scheint somit erst nach oder unmittelbar während der Zerstörung Pompejis stattgefunden zu haben. Es wäre also sowohl denkbar, dass der Tisch vor dem Beben entstand und schadlos blieb, oder aber, dass er erst nach 62 n. Chr. aufgestellt wurde.

148 Heute sind die Böden nur noch fragmentarisch erhalten. Besonders der Estrich aus Oecus (k) ist fast vollständig abgetragen und nur noch an den Rändern lässt sich die rote Bemalung erkennen.

149 Die Fassade setzt an den älteren Baustrukturen an und ist 0,66 m breit.

150 Anscheinend versuchte man, einen strukturellen Schaden, der zu einem statischen Problem geführt hatte, zu beseitigen. Der Befund an der Fassade wirft zudem die Frage auf, ob das heute sichtbare Peristyl zu dieser Zeit erneuert wurde. Möglicherweise mussten Reparaturen durchgeführt werden, die heute nicht mehr greifbar sind.

151 Massoth 2005, 227; vgl. Soprano 1950, 302 f. Abb. 33 mit einer Rekonstruktionszeichnung, in der auch Balken zu sehen sind, die auf den Säulen liegen.

152 Sabine Massoth kann in ihrer Untersuchung zu den Gartentriclinia Pompejis 60 Beispiele ausmachen. Darunter 45 Triclinia, sechs Biclinia, ein Stibadium und acht nicht mehr identifizierbare Typen (Massoth 2005, 11). Ferner gibt sie an, dass 28 der Befunde sicher anhand von baulichen Veränderungen und Decor-Elementen datierbar seien und allesamt in das 1. Jh. n. Chr. fallen. Während 18 nach 62 n. Chr. datieren, seien lediglich zehn vor dem Erdbeben entstanden. Daraus schließt sie, dass es einen ‚Boom' nach dem Erdbeben gab (Massoth 2005, 67). Da lediglich 46,67 %



Abb 34: Haus IX 5,11.13, Kartierung der Phasen und der Mauerwerkstechniken (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

vierten Stil zu unterziehen[153]. Zunächst lag der Fokus auf dem Atrium (b) und seinen angrenzenden Räumen (a) bis (m), die vollständig im vierten Stil ausgestaltet wurden[154]. Ältere Malereien wurden nicht erhalten, sondern höchstens wie im Triclinium (i) als Unterputz benutzt. Offensichtlich standen somit von Anfang an ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung, um eine vollständige Neudecoration planen und durchführen zu können. Am Peristyl versah man zunächst nur die Portiken und den Gartenbereich (n) mit neuen Wandmalereien. Die Arbeiten waren 79 n. Chr. damit noch nicht abgeschlossen, denn von den Räumen an der Westseite wurde nur der zentrale Raum (p) neu ausgemalt[155], während die Wände der flankierenden Räume (o) und (q) und der südliche Teil der

---

der Gartentriclinia datierbar sind, ist die Datenlage zu unsicher, um von einer Dominanz des Typus nach dem Erdbeben zu sprechen; vgl. Soprano 1950, 288 f., mit bereits 40 Triclinia, ohne aber eine Chronologie vorzuschlagen.

153 Weder die Wandmalereien noch die Ausstattungselemente des Atriums oder des Peristyls zeigen Beschädigungen, sodass es, auch aufgrund des Umbaus der Fassade, plausibel scheint, dass diese zu diesem Zeitpunkt noch nicht existierten. Auf einen großen Umbau deuten auch die fehlenden Decorationen anderer Phasen hin, die eine große Erneuerung nach dem Beben wahrscheinlich machen.

154 Obwohl das Haus direkt im Anschluss an die Ausgrabungen in einem guten Zustand war, erhielt es erst in den 1970er Jahren eine Überdachung. Der Decor war somit gut 100 Jahre der Witterung ausgesetzt. Die Wandmalereien sind daher heute stark verblasst und nur noch fragmentarisch zu erkennen. Allerdings existieren eine Reihe von Aufnahmen, die die Wände im Jahr 1880 zeigen und einen guten Eindruck von der Wirkung des Decors vermitteln (vgl. Schefold 1962, Taf. 132–135).

155 Im Modell ist zu erkennen, dass die Oberzone der Westwand weiß, die der Südwand hingegen rot war. Die weiße Zone schließt gerade an die Mittelzone an und es handelt sich auch nicht um die Wiedergabe eines grauen Rauputzes.



Abb 35: Grundriss des Hauses IX 5,14–16 mit Raumbezeichnungen (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

Portikus zunächst mit einem grauen Verputz abgedeckt wurden[156]. In den Funktionsräumen an der Südostseite des Hauses ging man pragmatisch vor. In Raum (s) versah man die Wände mit einem rötlichen hydraulischen Verputz, in den übrigen Räumen wurde hingegen ein grauer Rauputz angebracht. Eine Ausnahme stellt lediglich die Nordwand der Küche (r) dar, wo man über dem Herd eine Nische mit einer Larenmalerei anbrachte[157].

Grauer Rauputz wie der an der Außenwand des Raums wird im Modell immer mit einer grauen Schicht angegeben. Die Farbgebung der Oberzone der Westwand erinnert hingegen mehr an die Südwand von Raum (m) aus Haus IX 5,9. Entweder ist das Modell an dieser Stelle fehlerhaft, oder der Maler gab unbewusst eine andauernde Neuedecoration wieder.

156 Der Verputz ist heute in weiten Teilen zerstört. Der graue Verputz der Räume und der Portiken ist noch im Modell erkennbar.

157 Die Wand, an der sich die Darstellungen und die Nische befanden, ist heute eingestürzt. Ursprünglich waren noch Spuren der Larenmalerei zu erkennen (vgl. Boyce 1937, 86 Nr. 424; Mau 1879, 195). Außerdem muss der Bereich frequentiert worden sein, denn an eine der Wände der Küche fand sich ein Graffito, in dem Jupiter angerufen wird, die Unfähigkeit eines Sklaven zu bezeugen: Vgl. CIL IV, 6864, *optume maxime | Iupiter, domus omnipotes. | Acratus servo*

5.2 Fazit: Pragmatische Lösungen für die Pavimente. Umfassende Erneuerungen der Wände

Resümierend zeigt sich, dass die Reparaturen und Neudecorationen bereits weit vorangeschritten waren **(Abb. 34)**. Obwohl das Haus schwere Schäden erlitten hatte, wie der Neubau der Fassade belegt, war man in der Lage, fast alle Räume des Hauses mit einem zeitgemäßen Decor vierten Stils zu versehen. Die Cocciopesto- und Lavapesta-Böden behielt man bei und verband sie mit Decorationen vierten Stils. Wie bereits in den anderen Häusern der Insula konzentrierte man sich dabei zunächst auf das Atrium und setzte die Arbeiten dann am Peristyl fort.

Überhaupt verfügte man bei der Wiederherstellung des Hauses über ausreichend finanzielle Mittel und hatte auch genügend Handwerker zur Verfügung. Das ökonomische Potential wird nicht nur am Einbau eines Gartentricliniums, sondern auch an der Errichtung einer neuen Fassade an der Hausfront deutlich. Außerdem entschied man sich dazu, ältere Wandmalereien nicht beizubehalten, sondern passte sie in vergleichsweise kurzer Zeit vollständig der neuen Malereimode an. Anders als in der Casa dei Pigmei[158] gab es somit auch keine Notwendigkeit, auf bestimmte Werkstätten zurückzugreifen oder ein vorgegebenes Schema in einzelnen Räumen beizubehalten. Aufgrund des stringenten Vorgehens gelang es, Haus IX 5,11.13 mit Ausnahme der westlichen Portikus des Peristyls somit bis zum Untergang der Stadt fast vollständig wiederherzustellen.

6. Haus IX 5,14–16. Eine kleine Stadtvilla verfällt

Das im Südosten der Insula IX 5 gelegene Haus IX 5,14–16 war mit 27 Räumen und einer Fläche von 669,68 m^2 in der letzten Phase der Stadt das größte Haus der Insula **(Abb. 35)**[159]. Ursprünglich scheint es sich um drei separate Gebäudeeinheiten (IX 5,14, IX 5,15 und IX 5,16) gehandelt zu haben, die sukzessive aufgekauft und zusammengefügt wurden. Im Grundriss des heutigen Baus lassen sich die ursprünglichen Grundrisse der beiden kleinen Häuser IX 5,14 und IX 5,15 gut erkennen, die sich jeweils um einen Hof orientierten (Abb. 35). Das westlich angrenzende Haus nahm in etwa die Fläche des Peristyls und der südlich angrenzenden Funktionsräume ein. Im Befund wird die grundlegende Einteilung vor allem anhand der Eingänge sichtbar. Während die Zugänge der Häuser IX 5,14 und IX 5,15 auch in der letzten Phase genutzt wurden, vermauerte man den Eingang zu den Fauces des Hauses IX 5,16 nachträglich. Die charakteristischen Sarno-Kalksteinblöcke, die häufig die Türen Pompejis einfassen (Abb. 23), sind in situ gut zu erkennen. Auch die Verbindung zwischen Haus IX 5,14 und Haus IX 5,15 entstand nachträglich. Dort durchbrach man die südliche Ala (i) des großen Atriums, um eine Verbindung zum neu hinzugewonnen Hausteil herzustellen und stabilisierte die Tür anschließend mit einem Opus vittatum mixtum, das an das ältere Opus incertum ansetzte **(Abb. 36)**. Über die sonstige Aufteilung der Räume in den ursprünglichen Häusern IX 5,14, IX 5,15 und IX 5,16 sowie ihre chronologische Entwicklung ist nichts mehr bekannt.

---

nequa, s. auch Wachter 2019, 36 mit Kommentar; Van Andringa 2009, 17; Lohmann 2018, 349 mit der Interpretation, dass es sich um eine Schmähung des Hausherrn handelt, die am Arbeitsplatz des Sklaven gut sichtbar platziert wurde. Folgt man dieser Deutung, so müssen der Hausherr oder Angehörige des Haushalts die Küche und somit auch das Lararium zumindest gelegentlich aufgesucht haben.

158 S. o.

159 Das Haus ist auch als Casa del piccolo lupanare bekannt (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 600 f.; Eschebach (1993, 425) nennt es auch Casa del Ristorante). Zur Größe s. Flohr 2016, 62 M. Flohr, Datenbank <http://www.mikoflohr.nl/databases/pompeii/> (18.07.2021) Zwar gehört das Haus nicht zu den großen palastartigen Anlagen, die eine ganze Insula einnahmen, doch mit einer Gesamtfläche von über 500 m^2 zu den größten 22 % der Häuser. Aus den Zahlen ist auch ersichtlich, dass nur Häuser dieser Größe über ein Doppelatrium verfügten. Es handelt sich um eine vergleichbar seltene Bauform, die nur in 27 (5,43 %) aller pompejanischen Häuser zu finden ist.

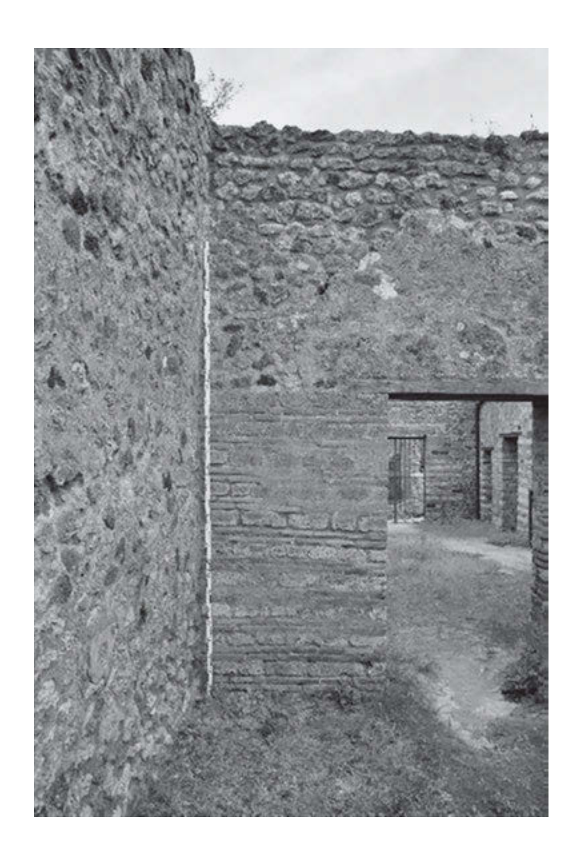


Abb 36: Haus IX 5,14–16, Südwand der Ala (i), Übergang vom großen zum kleinen Atrium

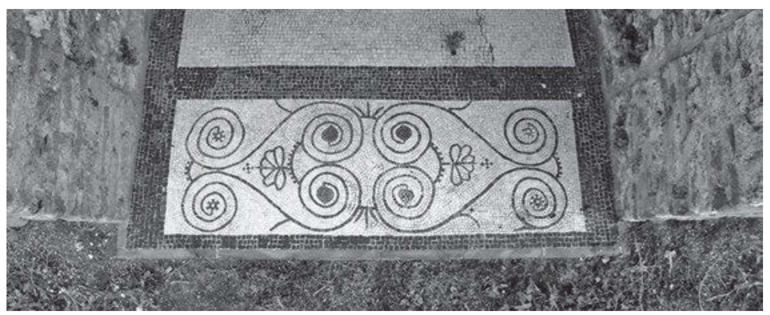


Abb 37: Haus IX 5,14–16 Vestibül (a), Schwellenmosaik am Übergang zum Atrium

Die ältesten fassbaren Decor-Elemente sind die Böden des Atriums (b) und der Annexräume (c) und (g), die ursprünglich zusammengehörten[160]. Sie weisen ein Opus signinum (Cocciopesto) mit einem Teppich aus Kreuzsternen auf, das aufgrund des verwendeten Motivs spätestens im 1. Jh. v. Chr. entstand[161]. Das Impluvium des großen Atriums datiert hingegen etwas später. Es war mit circa 0,30 m

160 Pernice erkannte bereits die Zusammengehörigkeit der Pavimente aus dem Atrium und den angeschlossenen Räumen (Pernice 1938, 117). Allerdings scheint der Bodenbelag dort mit einer roten Glanzschicht bedeckt worden zu sein, die auch aus einer späteren Phase stammen könnte (s. u.). Möglicherweise war zu diesem Zeitpunkt der Estrich bereits partiell durch Verwitterung zerstört, sodass Pernice erstmals einen Blick auf den zugrunde liegenden Boden werfen konnte. Für die Zusammengehörigkeit der Pavimente spricht auch, dass die Tesserae eine vergleichbare Größe aufweisen. Die Tesserae im kleinen Atrium messen zwischen 8–12 mm. Die Tesserae aus den Cubicula zwischen 6–10 mm.

161 S. Zulini 2011–12, 632 f. zu Kreuzsternen mit zentralen schwarzen Tessera in der Regio VI. Die Böden aus Haus IX 5,14–16 ähneln unter anderem dem Paviment aus Raum (Θ) der Casa di Guiseppe II (VIII 2,39) (vgl. PPM VIII (1998) 308–356 s. v.VIII 2,39 Casa di Giuseppe II (V. Sampaolo) 341 Abb. 61) und Ala (m) der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1) (vgl. PPM III (1993) 341–392 s. v. III 2,1 Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 359 Abb. 26).

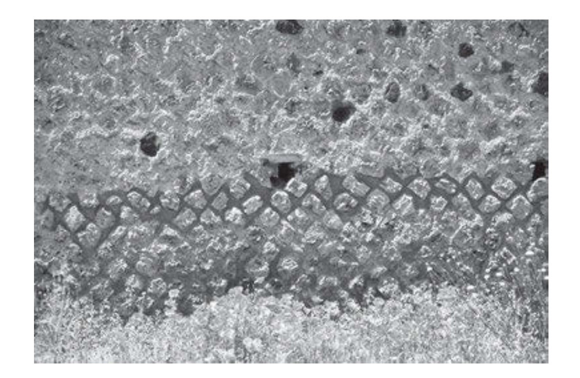


Abb 38: Haus IX 5,14–16 Westwand im Peristyl (k) aus Opus pseudo reticulatum

vergleichsweise tief und mit Marmor ausgekleidet[162]. Die Tiefe des Beckens und die verwendeten Materialen legen eine Entstehung des Impluviums in augusteischer Zeit nahe[163].

Zeitnah wurde auch die Decoration der Räume am Peristyl vorgenommen. Im großen Saal (m) am Peristyl[164] wurde ein weißer Mosaikboden mit einem doppelten Rahmen und einem Mäander an der Schwelle[165] verlegt **(Abb. 37)**. Zur selben Zeit stattete man auch das Vestibül (a) mit einem Tessellat aus. Es weist einen breiten, schwarzen Rahmen auf und endet am Übergang zum Atrium ebenfalls in einem Schwellenmosaik mit einem Volutenmuster[166]. Besonders die Verwendung von Tessellaten mit Schwellenmosaiken weist auf eine Entstehung im 1. Jh. v. Chr. hin, in dem sich diese Form der Betonung von Zugängen zunehmender Beliebtheit erfreute[167].

Vor dem Beben in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. ließ man die Wände mit Malereien vierten Stils von der officina dei pittori di via castricio zeitgemäß erneuern[168]. Die Maßnahme umfasste das große Atrium (b) sowie die Annexräume des Vestibüls (c) und (g), Cubiculum (d) im Nordosten[169], Ala (e), Triclinium (f) am Atrium und das nördliche Cubiculum (u) am Peristyl. Unklar ist, ob auch die Malereien vierten Stils in der südlichen Portikus des Peristyls bereits in diese Phase fallen oder erst nach dem Beben entstanden. Zwar deutet der Zustand der östlichen Portikus und der Westwand auf eine vollständige Zerstörung des Peristyls im Zuge des Bebens hin, doch es wäre auch möglich, dass es sich bei den Malereien unter der südlichen Portikus um die einzigen erhaltenen Reste der vorangegangen Phase handelt[170]. Außerdem ist nur wenig über die Gestaltung des

162 Das Impluvium war wohl bereits während der Ausgrabung zerstört (Mau 1879, 207). Lediglich an der Südostecke des tiefen Beckens waren Marmorreste erhalten.

163 Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands ist es nicht mehr möglich, zwischen Typus c und d zu unterscheiden.

164 Bei dem Raum handelt es sich um den drittgrößten Aufenthaltsraum der Insula. Er ist 6,15 m lang und 4,62 m breit und besitzt damit ein Raumvolumen von circa 28 m^2.

165 Pernice 1938, 117. Der Rahmen und der Mäander sind heute nicht mehr zu erkennen.

166 Pernice 1938, 117.

167 Vgl. Lauritsen 2014, 171 f. Auch das Volutenmuster sei erst im 1. Jh. v. Chr. aufgekommen (Pernice 1938, 117).

168 Esposito ordnet die Malereien eindeutig der officina dei pittori di via castricio zu (vgl. Esposito 2009, 136 f.). Er schlägt jedoch eine abweichende Datierung vor, da er für die Werkstatt feste chronologische Fixpunkte nur nach 62 n. Chr. fassen kann. Allerdings räumt er ein, dass die Datierung problematisch ist. Zudem analysiert er den Befund in Haus IX 5,14–16 nicht im Detail und scheint auch den Umbau in Raum (e) nicht zu berücksichtigen (s. u.). Sollte der Decor der Räume wirklich erst nach dem Beben von 62 entstanden sein, dann lässt sich die Überbauung der Malereien nur durch ein Nachbeben oder ähnliches erklären. Vgl. Peters 1977, 118–122, der die Räume (d), (u), (x) der Casa dei Vettii (VI 15,1), die denen aus Haus IX 5,14–16 gleichen, nach 62 n. Chr. datiert. Sie seien mit Verweis auf Schefold „al periodo di Vespasiano". Gleichzeitig räumt Peters aber hinsichtlich der Datierung ein: „Non si può però affermare nulla con certezza".

169 Anders bei Epsosito 2009, 136 f., der nur die Räume (c), (d), (e), (f), (g) und (f') einer gemeinsamen Werkstatt zuweist. Heute ist zu erkennen, dass auch in Raum (d) eine Sockelzone mit Marmorimitation angebracht war, die mit denen der Räume (c) und (g) vergleichbar ist. Sie ist heute fast völlig verwittert.

170 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5,14–16 (I. Bragantini) 646 f.; Schefold nimmt an, dass es sich aufgrund der flächigen Felder um einen Decor flavischer Zeit handle (Schefold 1957, 262).

südlichen Hausteils um das kleine Atrium (a‘) aus dieser Phase bekannt. Möglicherweise stammte die ausgemalte Fassade an der Südseite des Hauses aus der Zeit vor dem Beben[171].

6.1 Die anhaltenden Reparaturen und Neudecorationen nach dem Erdbeben

In der letzten Phase des Hauses lassen sich Umbau- und Reparaturmaßnahmen fassen, die zum Zeitpunkt des Vesuvausbruchs nicht abgeschlossen waren. Der Aufkauf des südlich an das Haus IX 5,14 anschließenden Grundstücks IX 5,15[172] und die Auflösung der symmetrischen Anlage des nördlichen Atriums (a), in dem man die südliche Ala (i) zugunsten eines Durchgangs zwischen den Hausteilen opferte, lässt sich in diese Phase datieren. Dafür spricht das Opus vittatum mixtum, das, deutlich erkennbar an einer breiten Putzfuge, nachträglich an das Opus incertum angesetzt wurde. Außerdem wurde das Haus schwer beschädigt und musste großflächig repariert werden. Am schwersten traf es die Südseite des großen Atriums (b) und das gesamte Peristyl. An der Südwand und in der Südostecke des Atriums (b) waren umfassende Reparaturen vonnöten. Die Südwand wurde in einem Opus vittatum mixtum unter Verwendung von cruma und Keramikresten repariert und mit zwei Einfassungen an den Seiten verstärkt. Die Mauer an der Südostecke erhielt ebenfalls Einfassungen und wurde zusätzlich mit einer Linie aus Opus vittatum versehen[173].

Am Peristyl war die Kommunwand zwischen Haus IX 5,14–16 und Haus IX 5,6.17 schwer beschädigt und musste erneuert werden[174]. Spuren dieser Reparatur lassen sich an der Westseite finden, wo die Portikus in den Garten übergeht. Rechts neben der dort befindlichen Halbsäule bricht heute der Verputz mit Wandmalereien ab, sodass das Mauerwerk zu erkennen ist **(Abb. 38)**. Es besteht aus einem älteren Sockel aus Opus incertum, auf dem nachträglich ein neues Opus pseudo reticulatum aus Kalkstein und Cruma aufgemauert wurde **(Abb. 39)**, das sonst nirgends auf der Insula zu finden ist. Zwischen der Nord- und der Westwand befindet sich außerdem eine breite Putzfuge, die

171 Heute sind die Malereien nicht mehr erhalten. Die Fassade zeigte ein Zebrastreifenmuster. Im Modell ist zu erkennen, dass es nach Osten hin plötzlich abbricht. Möglicherweise ist hier eine Beschädigung wiedergegeben. Allerdings könnte diese auch vom Vulkanausbruch herrühren. Anders als im Fall der Casa di Giasoe (s. o.) gibt es keine Beobachtungen, die auf antike Reparaturen hindeuten, vgl. Helg 2018, 286–289; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5,14–16 (I. Bragantini) 646 f.

172 Während der Ausgrabung befand es sich in einem Zustand der Renovierung, weshalb die Verschmelzung der beiden Vorhöfe ebenfalls in diese Zeit zu datieren sei, hierzu Mau 1879. Seine These wurde kürzlich von verschiedenen Autoren wie Stefan Ritter und Domenico Esposito bestätigt. Ritter 2017, 237. Anm. 46; Esposito 2009, 244–246, „La casa è stata completamente restaurata dopo il terremoto del 62 d.C. Evidenti ovunque le tracce dei restauri eseguiti per lo piu in opus vittatum mixtum ed in opus testaceum. Il propretario aveva unificato le due case al n.14 e trasformato quella al n. 16 in lupanare […]“. Vorsichtiger bei der Beurteilung der Phasen noch Eschebach 1993, 425. Dieser ging zwar auch von Umbauten nach 62 n. Chr. aus, datiert aber die Zusammenlegung der Häuser nicht. Im Befund lassen sich einige Hinweise ausmachen, die diese These bestätigen, wie die Tatsache, dass die Gemälde in Raum (f‘) keine größeren Erdbebenschäden aufweisen, während die Räume (n) und (o) an der Rückseite von (f‘) keine Wandmalereien mehr zeigen. Hinzu kommt die Darstellung der Laren aus Raum (b‘), die auf einem Putzfragment an der Wand montiert waren, während der Rest des Raumes ohne Putz blieb. Folgt man dieser Einschätzung, so wäre auch die Wand aus Opus vittatum zwischen den beiden Hausteilen nach dem Erdbeben entstanden. Sie ist den anderen Opus vittatum-Ankern im kleinen Atrium sehr ähnlich, so dass sie wahrscheinlich zu einer Wiederaufbauphase gehören. Es sollte jedoch erwähnt werden, dass eine detaillierte Untersuchung der Mauern heute schwierig ist, da sie in der Zwischenzeit umfassend restauriert wurden.

173 Ruggieri (2019, 92 f.) schreibt vergleichbare Reparaturen mit Verweis auf Maiuri einer Rekonstruktion nach dem Erdbeben zu. Vergleichbare Ausbesserungen, die ebenfalls mit dem Erdbeben in Verbindung gebracht werden, lassen sich häufig an Fassaden finden. Vgl. Ruggieri 2019, 94 Abb. 3.93 mit der Fassade des Hauses VII 14,14–15 und Allison – Sear 2002, 15 Abb. 45. 46. 51 zur Ostfassade der Casa della Caccia Antica (VII 4,48), die beide nach dem Beben datieren.

174 Vgl. Ruggieri 2019, 172–188 zur Beschädigung des Obergeschosses und dem oberen Teil der Wand.



Abb 39: Grundriss der Insula mit Mauerwerkstechniken (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

ebenfalls für einen nachträglichen Umbau spricht[175]. Aufgrund der Stärke der Beschädigungen ist es zudem wahrscheinlich, dass man auch die Säulen der Portiken erneuern oder reparieren musste. Allerdings lassen sich im Befund keine Belege finden, die diese Vermutung stützen[176]. Das südliche

175 Für die Verbindung mit dem Erdbeben sprechen auch die Beobachtungen von Ruggieri im gesamten Stadtraum von Pompeji. Besonders die Ecksäulen waren während des Bebens großen Belastungen ausgesetzt. Es könnte daher sein, dass die Säule an der Südostecke zusammengebrochen war und den Kollaps der östlichen Portikus verursacht hat, die südliche Portikus durch ihre Verbindung zur Westwand aber einigermaßen stabil blieb. Gleichzeitig könnte die zusätzliche Last, die daraufhin auf der Westwand lastete, dazu geführt haben, dass diese zumindest im oberen Teil beschädigt wurde (vgl. Ruggieri 2019, 160–167). Allgemein zur Belastbarkeit der oberen Wandteile s. Ruggieri 2019, 176 f.

176 Anders bei Morichi u. a. 2018 Taf. 2. Demnach seien die zentralen Säulen an der Südwand aus einem Opus incertum gefertigt. In situ ist erkennbar, dass alle Säulen geziegelt sind. Zwar gibt es Unterschiede hinsichtlich der Ausgestaltung der Kapitelle und der Stuckierung, doch diese könnten auch ästhetische Gründe haben (s. u.).

Atrium wies nur geringere Schäden auf und konnte schneller erneuert werden. An der Südseite des kleinen Atriums (a‘) wurden die Außenwände der Räume (b‘) und (e‘) in Opus incertum repariert, das zahlreiche Keramikfragmente aufweist.

Im Anschluss an die Reparaturen begann man mit einer Umgestaltung der Räume. In der nördlichen Ala (e) sah man sich gezwungen, einen Schrank für zusätzlichen Stauraum einzubauen. Dabei entschied man sich für einen Kompromiss im Umgang mit dem Decor. So behielt man die Malereien vierten Stils an der Ost- und Westwand zum Atrium hin bei[177] und verdeckte nur die Abschnitte zur Nordwand hin mit einem grauen Verputz. An der Nordwand selbst deckte man hingegen den Großteil der Wand mit einem grauen Rauputz ab, sodass lediglich die Malerei der Oberzone und die anschließende Lünette erhalten blieben. Auf diese Weise teilte man die Ala in einen decorativen Vor- und einen funktional geprägten Rückraum. Im Triclinium (f) ließ man die Malereien restaurieren und mit einem grauen Verputz provisorisch ausbessern. Der Eingriff ist an den Bildfeldern zu erkennen, denn sie zeigen Risse, die mit einem grauen Verputz gefüllt wurden[178]. Die Südwand des Atriums (b) sowie die südliche Ala (i) blieben hingegen unverputzt. Möglicherweise lag die Reparatur der Wand noch nicht lange zurück und man hatte nicht mit der Neudecoration begonnen. In weiten Teilen des Peristyls, wie dem großen Saal (m), den südlich angrenzenden Annexräumen (n) und (o) und der östlichen Portikus, brachte man in der letzten Phase ebenfalls keinen Verputz mehr an. Da die Wände keine erkennbaren Reparaturspuren aufweisen, lässt sich die Abwesenheit von Verputz nur durch eine anstehende Neudecoration erklären, in dessen Zuge man ältere Verputzschichten bereits beseitigt hatte[179]. Anders verhält es sich mit der erneuerten Kommunwand des Gartenbereichs, die augenscheinlich noch überhaupt keinen neuen Verputz erhalten hatte[180]. Unter der südlichen Portikus befinden sich Wandmalereien vierten Stils, die nicht mehr zeitlich eingeordnet werden können. Prinzipiell sind für sie zwei Optionen denkbar. Zum einen könnte es sich bei ihnen um die erste Neudecoration von Wänden am Peristyl handeln. Zum anderen ist aber auch denkbar, dass die Malereien bereits unmittelbar vor dem Beben entstanden sind und erhalten blieben[181].

---

177 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5,14–16 (I. Bragantini) 619 datiert die Malereien in die Zeit des vierten Stils. Epsosito weist die Malereien der Räume (c), (d), (e), (f), (g) und (f‘) einer gemeinsamen Werkstatt zu, die eher nach den Beben aktiv war. Allerdings geht er nicht dezidiert auf die Umbauten der Ala ein (vgl. Epsosito 2009, 136 f.). Die Überbauung der Malereien in der nördlichen Ala und die Abwesenheit von Malereien in der südlichen Ala belegt m. E. nach, dass die Malereien vierten Stils früh datieren und dann im Zuge einer Beschädigung, die möglicherweise auf das Beben von 62 n. Chr. oder eines seiner Nachbeben zurückzuführen ist, beseitigt wurden.

178 Die Bildfeder befinden sich heute im Museum von Neapel. Ihr Zustand erinnert an die Malereien aus Raum (g) der Casa di Giasone, für die Fausto Zevi Reparaturen feststellen kann (Zevi 1964, 12).

179 Ähnlich scheint man in der Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (I 7,1) vorgegangen zu sein. Dort interpretiert Ehrhardt die Abwesenheit von Verputz an der Westwand des Atriums als Zeichen eines partiellen Neubaus der Wand. Er schloss daraus, dass man zunächst die erhaltenen Baustrukturen und Decor-Elemente renovierte und restaurierte und anschließend die Westwand reparierte, weshalb sie unverputzt blieb. Dabei stützt er sich unter anderem auf eine Beobachtung der Beschaffenheit der Westwand, bei der es sich um ein Opus incertum mit reichlich Cruma handelt, das auf einem reinem Opus incertum aus Lava ruht. Bei den Wandmalereien an der Ostseite des Atriums der Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (I 7,1) handle es sich demnach um ‚ältere im vierten Stil restaurierte‘. Diesen Restaurierungsprozess datiert er auch aufgrund des Unterputzes nach den Beben. Allerdings wurden die betroffenen Mauern erst kürzlich repariert, sodass kein älterer Verputz entfernt werden musste (vgl. Ehrhardt 1993, 58).

180 Einzig die Südwand des Peristyls scheint noch vollständig decoriert gewesen zu sein.

181 Die Wandmalereien sind in situ erhalten und stark verwittert. Etwaige Beschädigungen, die auf ein Erdbeben zurückzuführen sind und antik repariert wurden, sind nicht mehr zu erkennen. Ein Bildfeld, das vom Architrav des Peristyls stammte und sich heute in Neapel befindet weist zwar Risse auf, die nachträglich ausgebessert wurden, doch es ist nicht klar, ob es sich um eine antike Maßnahme handelt (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5,14–16 (I. Bragantini), 648 Abb. 78). Es wäre auch denkbar, dass es sich um einen modernen Verputz handelt, der angebracht wurde, um das ursprünglich fragmentierte Bildfeld wieder zusammenzusetzen.



Abb 40: Haus IX 5,14–16 Saal (m), Mosaikboden mit Ausbesserungen

Außerdem besserte man am Peristyl auch die Böden aus, denn das feine weiße Tessellat aus dem 1. Jh. v. Chr. im großen Saal (m)[182] wurde mit grauen Mörtelfüllungen repariert **(Abb. 40)**[183]. Offensichtlich wollte man an dieser Stelle zunächst den Boden renovieren, bevor man die Wände neu ausstatte.

In den Räumen am neu dazugewonnenen kleinen Atrium (a‘) im Süden waren die Arbeiten weiter vorangeschritten und man begann zeitnah mit einer Erneuerung des Decors. In den Räumen (c‘) (d‘) und (f‘) brachte man Malereien vierten Stils an. Für eine Datierung nach dem Beben spricht vor allem der gute Erhaltungszustand der Malereien des kleinen Cubiculums (f‘) an der Westseite, die keine antiken Ausbesserungen mehr aufweisen[184], obwohl sich der Raum Wände mit den am Peristyl liegenden Räumen (n) und (o) teilt. Letztere weisen wie bereits erwähnt schwere Beschädigungen auf, sodass für Cubiculum (f‘) zumindest leichte Beschädigungen plausibel wären. Außerdem ließ man ein neues Impluvium mit einem Becken, das von einer Gartenmauer umgeben war, einbauen. Die Gartenmauer wies außerdem eine Bemalung auf[185]. Die Gestaltung entspricht somit den von Dessales für die letzte Phase beobachteten Impluvien[186]. Außerordentlichen Wert legte man auf die Anbringung eines Larenbildes in der Küche (e‘), für das man extra einen Teil der Wand neu verputzte[187]. Abgesehen davon blieben die Küche, der kleine Raum an der Südostecke und die Wände des Atriums unverputzt. Im Atrium lässt sich die Abwesenheit von Verputz durch eine anstehende Neudecoration erklären, für die bereits älterer Verputz entfernt wurde. Erneut zeigt sich, dass man zunächst die Elemente am Boden fertig stellte, bevor man sich den Wänden zuwandte.

Trotz des Renovierungsbedarfs und der Beseitigung des Rauputzes an den Atrien und am Peristyl sind im ganzen Haus keine Belege wie Amphoren mit Baumaterial zu finden, sodass davon auszugehen ist, dass unmittelbar vor dem Ausbruch keine Arbeiten mehr stattfanden.

182 Die kleinen quadratischen Tesserae haben einen Durchmesser von 6–8 mm.
183 Die Reparaturen und Einfassungen sind in situ gut sichtbar (Abb. 40).
184 Heute lassen sich eine Reihe von Ausbesserungen beobachten, die jedoch modern sind. Auf Fotografien aus den Jahr 2005 ist zu erkennen, dass Wände restauriert wurden (vgl. <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2005%2016%20p1.htm> (13.07.2021)).
185 Mau 1879, 207–210.
186 S. o. Das Impluvium wirkt wie eine einfache Variante jenes aus der Casa di Octavius Quartio (II 2,2) (vgl. Dessales 2019, 339).
187 Mau berichtet von einem Putzfragment, das extra aufgetragen wurde, um die Larendarstellung aufzunehmen (Mau 1879, 207–210).



Abb 41: Haus IX 5,14–16 Kartierung der Phasen und der Mauerwerkstechniken (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

6.2 Fazit: Das Vorgehen in Haus IX 5,14–16. Kompromisse und fehlende Mittel

In Haus IX 5,14–16 zeichnet sich bei der Reparatur und Neudecoration in der letzten Phase ein pragmatisches Vorgehen ab **(Abb. 41)**. Anstelle einer vollständigen Neudecoration des großen Atriums und Peristyls kaufte man zunächst das südliche Haus auf, das vergleichsweise intakt geblieben war. Im Anschluss war man bestrebt, die Atrien schnell wieder als repräsentative Bereiche erfahr- und nutzbar zu machen. Der Schwerpunkt lag auf dem kleinen, südlichen Atrium (a'), in dem zum Zeitpunkt des Vesuvausbruchs bereits drei Räume einen neuen Decor erhalten hatten[188].

188 Das Haus verdankt seinen Spitznamen ‚piccolo lupanare' der Gestaltung des südlichen Atriums. Trotz der erotischen Malereien in Raum (f') ist nicht davon auszugehen, dass es sich um ein Bordell handelte. Zuletzt vertraten Ritter, der nicht davon ausgeht, dass die Installation erotischer Gemälde als Hinweis auf ein Bordell gedeutet werden kann (vgl. Ritter 2017, 237), und Pier Giovanni Guzzo, der von einer ‚abitazione privata' spricht (vgl. Guzzo 2012, 77), ebenfalls diese Meinung. Besonders in der älteren Literatur sind aber gegensätzliche Positionen zu finden. Wallace-Hadrill, Clarke und Thomas McGinn ziehen eine Nutzung als Bordell in Zweifel. Trotzdem nehmen sie es in ihre Auflistungen mit auf und gehen auch weiterhin von erotischen Dienstleistungen aus (vgl. Wallace-Hadrill 1995, 53–55; Clarke 2001, 178–187; McGinn 2002, 42). Bragantini merkt im PPM an, dass es sich nur aufgrund der erotischen Malereien nicht zwangsläufig um eine lupanar handeln muss (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 600 f.). Die ältere Forschung

Im nördlichen Hausteil um das große Atrium (b) und das Peristyl (k) beseitigte man zunächst die strukturellen Schäden, bevor punktuelle Neudecorationen begonnen wurden. Am großen Atrium (b) waren immerhin die Räume (c), (d), (g) und (f) vergleichsweise intakt und bedurften keiner Neugestaltung[189]. An den Wänden des Atriums (b) behielt man den erhaltenen Decor bei, während die reparierten Wände ohne Verputz blieben. Auch in der südlichen Ala (i) war man nicht mehr in der Lage, eine Neudecoration vor dem Untergang der Stadt vorzunehmen. Außerdem opferte man die einigermaßen intakte Ala (e) an der Nordseite zugunsten benötigten Stauraums[190]. Partiell behielt man den Decor der Ala (e) bei. Auch am Perisytl beschränken sich die nachweisbaren Maßnahmen der letzten Phase auf Reparaturen der Wände. Die ehemals repräsentative Dreiraumgruppe (m), (n) und (o) am Peristyl erhielt hingegen nur wenig Beachtung. Augenscheinlich hatte man weder die Mittel oder ein Konzept, um die Räume zeitnah vollständig wiederherzustellen. Ausnahmen bilden lediglich das kleine Cubiculum (u) unter der nördlichen Portikus und die Südwand des Peristyls, welche noch (oder schon wieder) einen Decor aufwiesen.

7. Die Casa di Giasone (IX 5,18). Ein Haus dritten Stils im Wandel

Das Haus an der Südwestecke der Insula, die sogenannte Casa di Giasone[191], gehört mit einer Größe von 379 m^2 und 20 Räumen zu den eher kleineren Wohnbauten der Insula **(Abb. 42)**[192]. Es besitzt einen nahezu quadratischen Grundriss und ist neben seinem Haupteingang an der Südseite (18) auch durch einen Nebeneingang an der Westseite (21) zugänglich. Außerdem verfügt es über zwei separate Aufgänge (19) und (20) zum Obergeschoss, die vom Haus getrennt und nur von der Straße aus zugänglich waren[193].

---

um Eschebach sowie Ray Laurence und Antonio Varone sprechen es uneingeschränkt als lupanar an (Eschebach 1993, 425; Laurence 1994, 73; Varone 1994, 135 n. 228). Von einem Bordell kann jedoch nicht gesprochen werden. Wallace-Hadrill weist darauf hin, dass es bisher keine systematische Untersuchung oder Definition für die Identifikationen von Bordellen gibt. Er schlägt vor, dann von einem Bordell zu sprechen, wenn erotische Malereien, Betten und unzweideutige Graffiti vorhanden sind (Wallace-Hadrill 1995, 53–55). McGinn versucht diese Lücke zu schließen (McGinn 2002, 33 f.). Er kritisiert Wallace-Hadrills Kriterien, legt aber selbst keine eigenen vor. Guzzo und Scarano Ussani bieten einen methodischen Umgang mit erotischen Bildern (vgl. Guzzo – Scarano Ussani 2000, 25–35). Sie interpretieren erotische Bilder, die kein mythologisches Motiv haben, in einem privaten Kontext als Indikator für Prostitution. Anna Anguissola vergleicht den Raum mit anderen und bringt ihn ebenfalls mit möglicher Prostitution in Verbindung. Zu den wenigen Ausnahmen mit expliziten erotischen Darstellungen in privaten Kontexten gehören die Malereien aus Haus IX 5,14–16 ihrer Ansicht nach nicht (Anguissola 2010, 332. Anm. 581). Die Definition des römischen Bordells steht weiterhin zur Diskussion (hierzu Levin-Richardson 2019, 4, wo die gängigsten Forschungspositionen noch einmal zusammengefasst werden).

189 Zu denken ist an das Triclinium (f) oder die beiden kleinen Cubicula (c) und (d) sowie den großen Raum (d') am kleinen Atrium.

190 Dieser Umstand deutet daraufhin, dass auch das Obergeschoss zumindest in Teilen in Mitleidenschaft gezogen wurde.

191 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18 Casa di Giasone (V. Sampaolo), 670 f. Den Namen erhielt es nach der bekannten Darstellung von Iason und Pelias die im großen Saal (f) aufgefunden wurde. In der älteren Literatur lässt sich aufgrund einer geschmolzenen Bleileitung auch der Beiname als ‚das vom Blitz getroffene Haus' finden (hierzu Eschebach 1993, 425; Zevi 1964, 19; Presuhn 1882, Abt. 7).

192 Zevi widmete dem Haus eine eigene Publikation. Es ist das am ausführlichsten erforschte Haus der Insula. Seine Ergebnisse dienen als Grundlage für die hier vorgestellte Analyse zu den Entscheidungen bei der Entwicklung des Hauses (Zevi 1964, 19).

193 Aufgrund des Grundsatzes *superficies solo cedit* müssen sie dennoch dem Hausbesitzer der Casa di Giasone gehört haben. Ähnlich argumentiert auch Pirson, der das Obergeschoss des Hauses an der Südseite rekonstruierte (Pirson 1999, 102–105). Aufgrund zweier Graffiti neben dem separaten Eingang 19 wurde vermutet, dass das Apartment zur Prostitution genutzt wurde, vgl. CIL IV 5123: *Somene dupu(n)diu(m)*; CIL IV 5127: *Spes moribus bellis a(ssibus) VIII*. Beide Graffiti sind heute nicht mehr erhalten. Sie befanden sich auf der Sockelzone der Außenwand, den Eingang

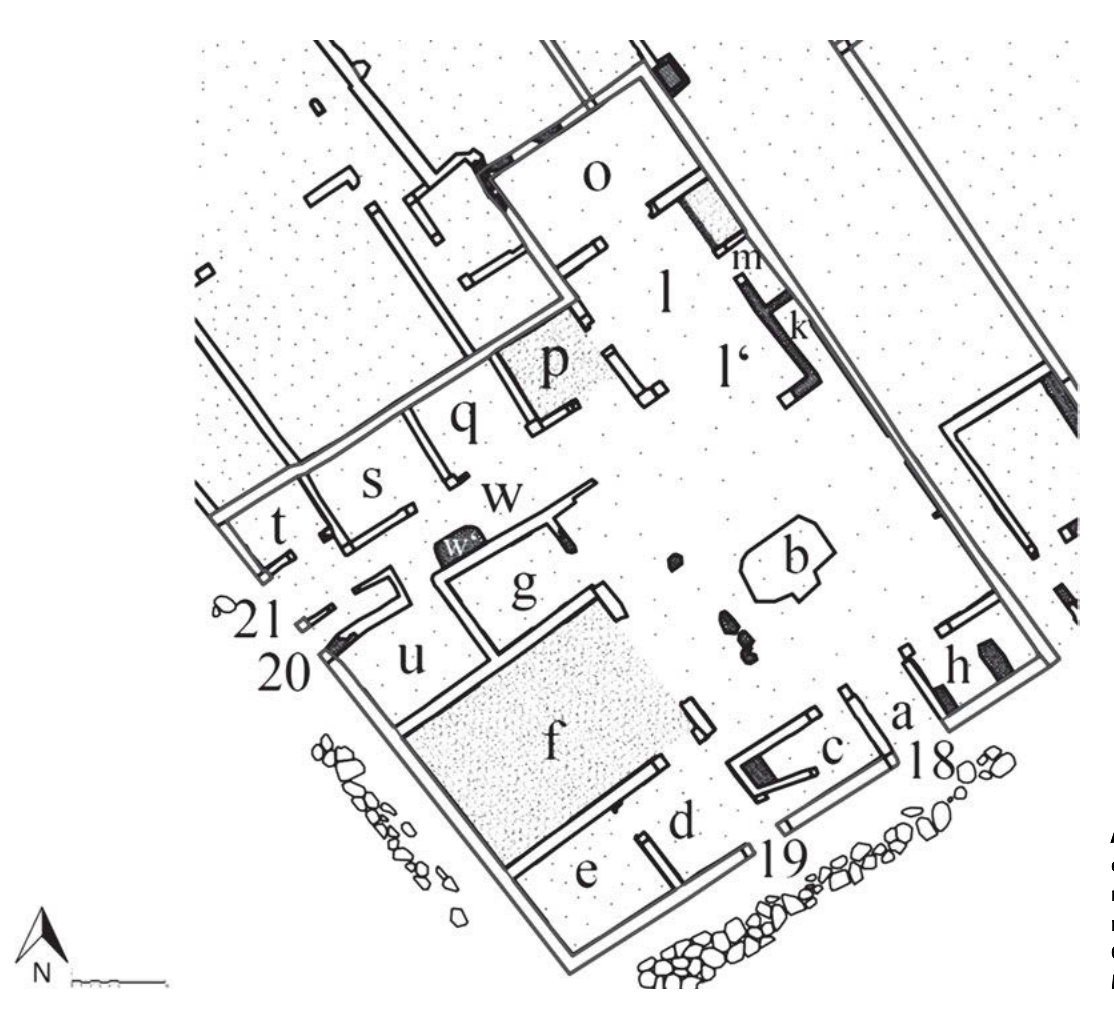


Abb 42: Grundriss der Casa di Giasone mit Raumbezeichnungen (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

In einem frühen Stadium scheint das Haus zunächst ein abweichendes Erscheinungsbild besessen zu haben, das heute nicht mehr zu fassen ist. Zu dieser Phase gehörten vermutlich die Zisternenmündung und das Tuffbecken im Korridor an der Nordwestseite (w)[194].

In einer zweiten Phase baute man das gesamte Haus um, sodass es in seinen Grundzügen bereits sein heutiges Aussehen erhielt[195]. Von den Fauces[196] aus gelangte man auf einen Hof, um

---

Nr. 19 flankierend, weshalb sie auch auf diesen bezogen werden. Vor allem CIL IV 5127 kann mit anderen Inschriften aus Pompeji wie CIL IV 4592 (*Eutychis Graeca a(ssibus) II moribus bellis)* verglichen werden, denn die Inschrift aus dem Vestibül der Casa dei Vetti (VI 15,1) zeigt fast denselben Inhalt. In beiden Fällen kann die Nennung des Namens verbunden mit dem Preis als typische ‚Werbetafel' einer Prostituierten gesehen werden. Levin-Richardson 2019, 119. Anm. 59 merkt an, dass bei CIL IV 5127 ein Künstlername genannt wird. Levin-Richardson 2019, 135. Anm. 46, CIL 4 5148 bezieht sich auf einen männlichen Prostituierten. Kramer verweist unter Bezugnahme auf CIL 4 4592 auf den ‚volkstümlichen' Charakter solcher Graffiti, der durch die Verwendung des umgangssprachlichen ‚bellus' statt des literarischen ‚pulcher' deutlich wird (Kramer 2007, 107). Die Zuweisung ist umstritten, da solche Graffiti auch zur Diffamierung von Frauen genutzt werden konnten (vgl. McGinn 2002).

194 Zevi erkannte, dass das Haus eine frühe Phase besessen haben muss, die sich nur vereinzelt im Grundriss niederschlägt. Als Teil eines ursprünglichen Baus will er Korridor (w) (bei ihm (q)) und seine angrenzenden Räume ausmachen können, da es sich bei dem incertum um ein frühes aus dem 2. Jh. v. Chr. und somit aus republikanischer Zeit handle. Seine auf der Mauerwerkstypologie vorgenommene Datierung ist allerdings problematisch (s. o.). Wie er selbst einräumt, wären Grabungen unter dem heutigen Bodenniveau von Nöten, um weitere Aussagen zur Baugeschichte des Hauses zu treffen (Zevi 1964, 13 f.).

195 Dickmann geht ebenfalls von einer älteren Phase aus, die nur an der Nordseite zu erkennen sei (Dickmann 1999, 313).

196 Dickmann nimmt an, dass der Eingangsbereich schon immer an der Südseite lag (Dickmann 1999, 313).

den herum eine Reihe von Aufenthaltsräumen angelegt waren. Lediglich die Ostseite war geschlossen. Ältere Decor-Elemente legen nahe, dass der Umbau im 1. Jh. v. Chr. erfolgt sein muss. Sowohl im Süden als auch im Norden entschied man sich dazu, die Cubicula (h) und (q) im zweiten Stil auszumalen[197]. Während man sich im Annexraum (h) für ein Aufteilung der Wände in zwei Zonen entschied **(Abb. 43)**, versah man den weit geöffneten Raum (q) an der Nordseite nur mit einer einfachen gelben Malerei[198]. Das Cubiculum (p) an der Nordseite wurde in dieser Phase mit einem Opus signinum (Cocciopesto) ausgestattet, das den Raum in zwei Bereiche teilte, wie es häufig in spätrepublikanischer Zeit vorkam[199]. Mit einem Mäanderband an der Ostseite, an das nach Westen hin ein Kreuzsternteppich anschloss[200], wählte man zudem ein Motiv, das im 1. Jh. v. Chr. an Beliebtheit gewann[201].

Spätestens in einer dritten Phase entschied man sich dazu, den Hof in seiner heutigen Form mit vier flankierenden Portiken anzulegen, die von Säulen und Pfeilern getragen werden. Die Anbindung an die neue Druckwasserleitung wurde genutzt, um den zentralen Hof mit einem Wasserspiel zu versehen[202]. Die Tiefe des Beckens und die zentrale Säule, aus der der Wasserstrahl hervorging, entsprechen dabei den Impluvien und Becken, die in augusteischer Zeit auftraten[203]. An der Westseite wurde ein großer Teil des Hauses zugunsten einer Raumgruppe mit einem großen Saal (f), flankiert von mehreren Cubicula (e) und (g), aufgegeben[204]. Der Saal wurde so angelegt, dass man von ihm aus das Wasserspiel sehen konnte[205]. Da sich in späteren Phasen keine größeren Umbauten nachweisen lassen, ist anzunehmen, dass auch der hintere Hausteil spätestens zu diesem Zeitpunkt seinen heutigen Grundriss erhielt. Zuletzt errichtete man ein Obergeschoss, das zusätzlichen Platz bot.

In der Folge ließ man die neu errichteten Räume mit Wandmalereien dritten Stils ausmalen[206]. Der große Saal (f) wurde zusätzlich hervorgehoben, da er neben den Wandmalereien auch ein aufwendiges Opus signinum (Cocciopesto) mit geometrischen Mustern und Buntmarmoreinlagen erhielt, das den Raum in einen Vor- und Hauptraum teilte. Das Muster des Bodens erfreute sich besonders im ausgehenden 1. Jh. v. Chr. einiger Beliebtheit und lässt sich in augusteische Zeit datieren[207]. Auch die Fauces und den Hof versah man mit zeitgemäßen Wandmalereien dritten Stils und in der nördlichen Portikus stellte man einen für augusteische Atrien charakteristischen Marmortisch auf[208]. Die Wandmalereien dritten Stils, die Muster der Pavimente, das Marmorensemble am zentralen Hof und der Anschluss an die Druckwasserleitung ermöglichen eine Datierung

---

197 Mau 1880, 20.

198 Die Malerei scheint heute an der Südwestecke von Raum (q) wieder unter dem Rauputz durch. Sie kann nicht mit Sicherheit in die Zeit des zweiten Stils datiert werden, da zu wenig von ihrer Gestaltung erhalten ist. Allerdings legt der Umgang mit den erhaltenen Malereien dritten und vierten Stils in der Casa di Giasone, die niemals überdeckt wurden, sondern immer sichtbar waren, nahe, dass es sich um eine ältere Malerei handelt. Mau berichtet zudem, dass Reste zweiten Stils auch in Raum (u) erhalten waren (Mau 1880, 20). Aufgrund des Erhaltungszustands können seine Angaben aber nicht bestätigt werden.

199 Im Detail s. Kapitel IV.6; Vgl. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18 Casa di Giasone (V. Sampaolo), 670–706; Zevi 1964, 22–26.

200 Pernice 1938, 117; anders bei Zevi (1964, 18 f.), der skeptisch gegenüber der Einteilung von Pernice ist. Da er die Pavimente nicht richtig untersuchen konnte, räumt er aber ein, dass Pernice recht haben könnte.

201 Zu den Kreuzsternen s. Zulini 2011–12, 675–677. Eine ähnliche Komposition ist in den Fauces (a) des Hauses VI, 14, 21–22 und im Tablinum (8) und Cubiclum (13) der Casa di Meleagro (VI 9,2.13) zu finden (vgl. Zulini 2011–12, 278–283. 625; PPM V (1995) 308–332 s. v. VI 14, 21–22 Fullonica di Vesonius Primus (I. Bragantini) 310 Abb. 3 mit einer Datierung des Paviments aus der Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21–22) in republikanische Zeit; PPM IV (1993) 660–818 s. v. VI 9, 2.13 Casa di Meleagro (I. Bragantini) 680 Abb. 47. 690 Abb. 62).

202 Dessales 2019, 488 Nr. 111. Das Wasserspiel ist an die Druckwasserleitung angeschlossen.

203 S. Dessales 2019, 345 mit Verweis auf die Impluvien der Gruppe d und e (s. o.).

204 Zevi 1964, 16; Dickmann 1999, 313 f.

205 Haug 2020, 537.

206 S. Kapitel IV.6 zu den repräsentativen Räumen an der Westseite und ihren Bildfeldern.

207 Tang 2018, 95; Pernice 1938, 117.

208 Haug 2020, 356 f. Abb. 264; Zevi 1964, 19.

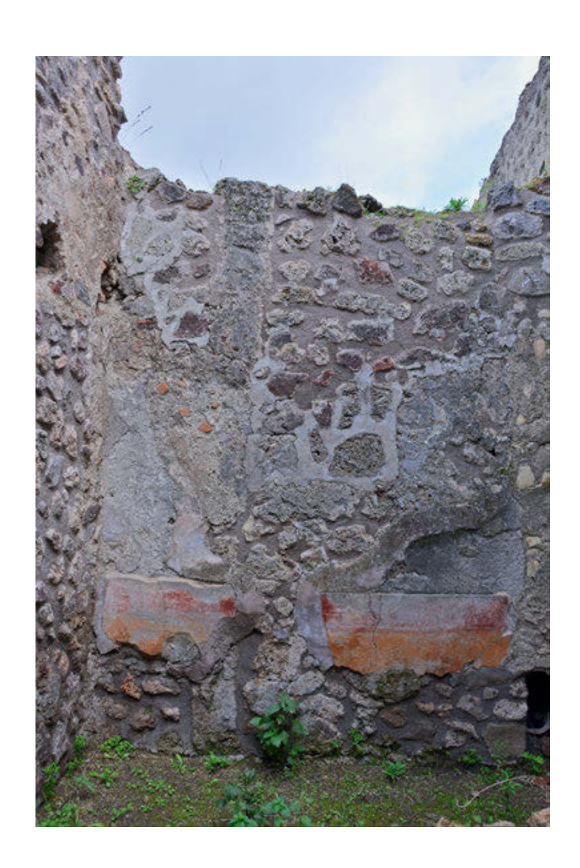


Abb 43: Casa di Giasone, Ostwand des Cubiculums (h), Malereien zweiten Stils, mit Rauputz verbunden

der Baumaßnahme in die augusteische Zeit. Abgeschlossen wurde das decorative Ensemble an der Nordwestseite des Hauses durch die Ausgestaltung des Tricliniums (u) mit Malereien dritten Stils[209]. Spätestens in diese Phase fällt auch die Gestaltung der Fassade, mit einem rot-schwarzen Felderdecor[210].

7.1 Schnelle Reparaturen und aufwendige Neugestaltungen. Die Casa di Giasone nach dem Erdbeben

In der letzten Phase mussten auch in der Casa di Giasone Schäden beseitigt werden. Allerdings waren diese weniger drastisch als in den übrigen Häusern. Im Cubiculum (g) nördlich des großen Saals (f) wurde die Ostwand aus grobem Cruma neu errichtet[211] und, wie anhand einer breiten Putzfuge erkennbar ist **(Abb. 44)**, nachträglich an die Nordwand angesetzt. Am Übergang von den Fauces in den Hof errichtete man an der Ostwand einen Pfeiler aus Opus vittatum mixtum, um die Wand zu stabilisieren[212]. Dafür beseitigte man den Decor dritten Stils, der auf der gegenüberliegenden Wand erhalten ist. Gleichzeitig war man bestrebt, das Haus stärker ökonomisch zu

209 Mau 1880, 24. Reste waren in der Oberzone erkennbar. Heute sind die Wandmalereien des Raums vollständig verloren.

210 Helg 2018, 286–289; Fridell Anter 2006, 338 Abb. 6. Zevi gibt an, dass die Malereien zahlreiche Ausbesserungen mit grauem Rauputz aufweisen (Zevi 1964, 7).

211 Es ist gut ersichtlich, dass die Mauer aus einem Opus incertum besteht, das sich von den übrigen Wänden unterscheidet und durch einen hohen Cruma-Anteil auszeichnet. Am Übergang zur Nordwand ist eine breite, graue Putzfuge zu erkennen, die belegt, dass die Wand nachträglich angesetzt wurde.

212 Zevi bemerkt die Reparatur anhand des Pfeilers (Zevi 1964, 9). Deutlich zu erkennen ist sie an der Westwand von Raum (h), bei der der nördliche Teil der Mauer leicht versetzt zu sein scheint. Sie muss nach dem Erdbeben vorgenommen worden sein, da auch die angrenzende Wand der Fauces beschädigt wurde und ihren Decor dritten Stils einbüßte.

nutzen. So gestalte man das Obergeschoss um und gab weite Teile an der Süd- und Westwand zur Vermietung frei[213]. Die dort entstandenen Appartements versah man mit einem eigenen Zugang, sodass sie direkt von der Straße aus zugänglich waren[214]. Dafür wurden in Raum (d) eine dünne Wand eingezogen **(Abb. 45)**[215], um den dort anschließenden Eingang (19) vom Haus zu trennen und im östlich angrenzenden Raum (c) ein Treppenhaus errichtet[216]. Die Trennwand in Raum (d) setzt direkt auf die Wandmalereien dritten Stils des Raumes auf und muss daher später entstanden sein **(Abb. 46)**. Um den Verlust des Wohnraumes zu kompensieren und neuen Stauraum zu schaffen, errichtete man an der Ostseite und im Nordwesten der Portiken eine Reihe von Einbauschränken. Die gemauerten Schränke an der Ostseite setzen auf den Wandmalereien dritten Stils auf und verdecken diese partiell **(Abb. 47)**. Der Einbau zeugt von einem gewissen Pragmatismus im Umgang mit dem älteren Decor und der Architektur, da man sowohl in Kauf nahm, die Wandmalereien zu verdecken als auch den vierseitigen Umgang des Hofes aufzugeben. Offensichtlich war es wichtiger, neue Einnahmequellen aus der Vermietung des Obergeschosses zu generieren und Stauraum zur Verfügung zu haben. Der neu eingebaute Schrank vor dem Cubiculum (g) an der Nordostseite fiel luxuriöser aus und war mit Marmorplatten verkleidet[217].

Im Anschluss an die Beseitigung der Schäden begann man, die erhaltenen Wandmalereien dritten Stils zu renovieren. Dafür nutzte man einen einfachen, gräulich-beigen Verputz, mit dem man sowohl die Fassade[218] als auch die Wände des Hofes (b)[219] und der Räume (d), (e), (f) und (g) an der Westseite provisorisch ausbesserte. Selbst die Bildfelder, wie die Darstellungen von Iason und Pelias auf Iolkos aus dem großen Saal (f) oder Pan und die Nymphen aus dem nördlichen Cubiculum (g), blieben von dieser Maßnahme nicht verschont und weisen partiell kleine Putzflicken auf, bei denen es sich um antike Renovierungsmaßnahmen handelt **(Abb. 48)**[220].

Die Maßnahmen fallen mit einer Reihe von Neudecorationen zusammen, in deren Zuge man den gesamten nördlichen Hausteil (l), (n), (o) und (p) im vierten Stil ausstattete. Dabei achtete man auf einem an die Räume angepassten Decor[221]. Im Cubiculum (p) am nördlichen Tablinum (l) entschloss man sich, die durch den älteren Boden angelegte Zweiteilung des Raums in den neuen Wandmalereien vierten Stils aufzugreifen, wodurch die im 1. Jh. v. Chr. angelegte Struktur fortbestand. Für eine Datierung der Wandmalereien vierten Stils in der Casa di Giasone nach dem Beben spricht, dass sich an ihnen keine Beschädigungen finden, die antik restauriert wurden. Außerdem ist es wenig plausibel, dass in einem kurzen zeitlichen Abstand zum groß angelegten Umbau und der Neudecoration in der Kaiserzeit erneut ein ganzer Haustrakt ohne triftigen Grund neugestaltet wurde[222]. In die Zeit nach dem Beben datiert auch der Eingriff im Cubiculum (g) nördlich des großen Saals (f). Dort sah man sich gezwungen, größere Veränderungen vorzunehmen,

213 Zevi vermutete bereits, dass der Umbau erfolgte, um neuen Wohnraum zu schaffen (Zevi 1964, 16). Allerdings scheinen die Beweggründe eher kommerzieller Natur gewesen zu sein, da man sich die Mühe machte, die Zugänge zum Obergeschoss vom Haus abzutrennen.

214 Felix Pirson bemerkte die separate Zugänglichkeit des Obergeschosses und stellte Überlegungen zur Aufteilung der Räume an (Pirson 1999, 102–105).

215 Die Trennwand verdeckt partiell sogar die Ornamente der Wand (Abb. 45).

216 Die Einfassungen für die Treppe sind im Putz der Wände von Raum (c) zu erkennen.

217 Zevi 1964, 11 Taf. 9,1.

218 Helg 2018, 286–289; Zevi 1964, 7 Taf. 2,3.

219 Zevi 1964, 9: „Non mancano rappprezzi in intonaco grezzo, specialmente fra gli ingressi degli ambienti (f) e (g)".

220 Ehrhardt verleiteten diese Beobachtung dazu anzunehmen, dass selbst der beeindruckende Decor aus Saal (f) nur ein Provisorium war, das zeitnah beseitigt werden sollte (Ehrhardt 2012, 45). Putzflicken sind in den Darstellungen aus Raum (e) (besonders im Bildfeld von Medea vor dem Kindermord) und in Raum (g) zu erkennen (vgl. Zevi 1964, 12 mit Verweis auf die Beschädigung der Darstellung von Pan und den Nymphen).

221 Im Detail s. Kapitel IV.6; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18 Casa di Giasone (V. Sampaolo) 670–672; Zevi 1964, 26 f.

222 Zevi datiert die Malereien mit Verweis auf Schefolds problematische stilistische Einteilung ebenfalls in die letzte Phase (Zevi 1964, 32; vgl. Schefold 1957, 264, der die Darstellungen alle vespasianisch datiert. Zur Problematik der Einteilung der Wandmalereien vierten Stils in Phasen s. o).



Abb 44: Casa di Giasone, Ostwand des Cubiculums (g)

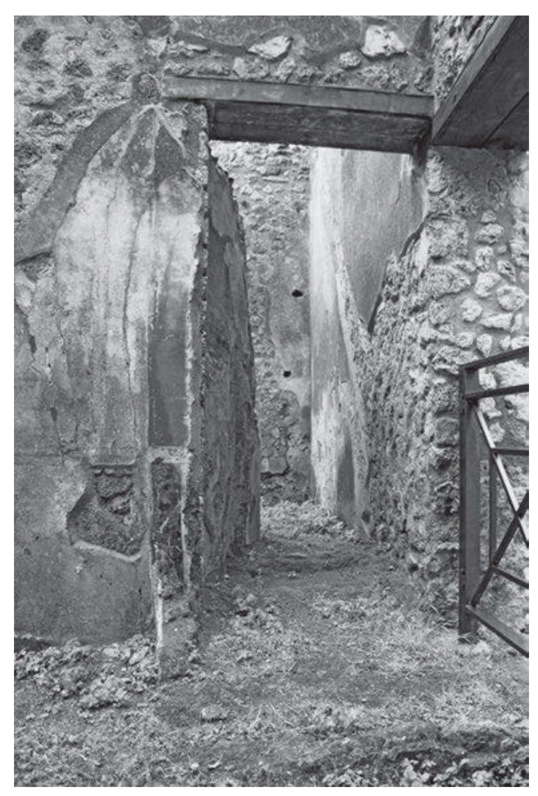


Abb 45: Casa di Giasone, Ostwand des Cubiculums (d), Reste der Nische und Ausblick in das Treppenhaus (c)

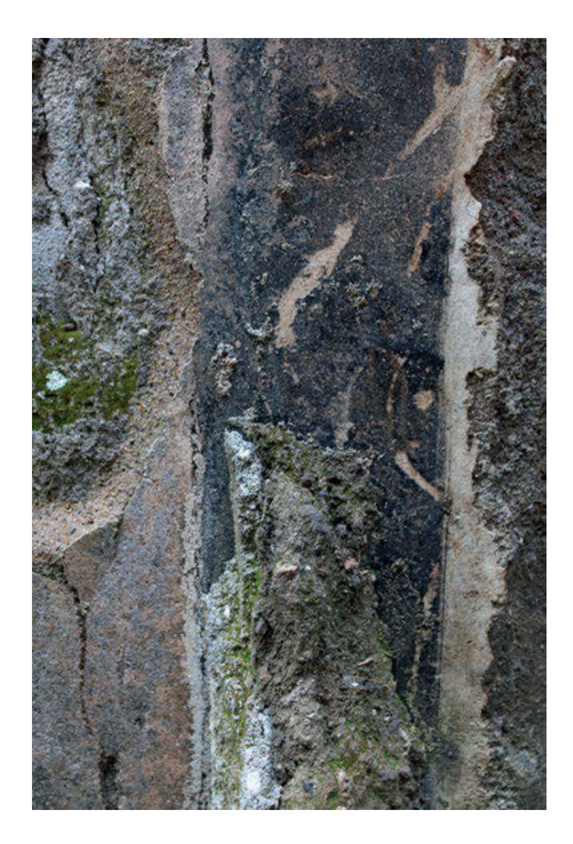


Abb 46: Casa di Giasone, Ostwand des Cubiculums (d), angesetzte Trennwand, die die Wandmalereien verdeckt

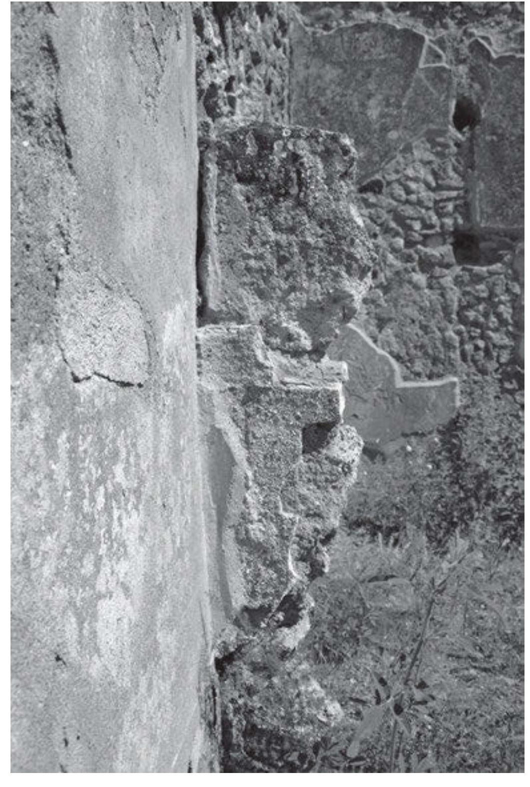


Abb 47: Casa di Giasone, Ostwand des Hofes (b), angesetzte Trennwand, die die Wandmalereien verdeckt

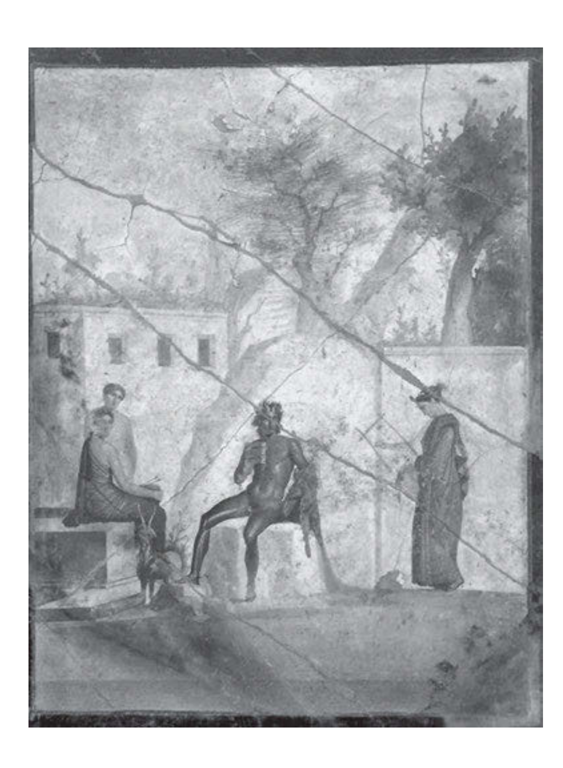


Abb 48: Casa di Giasone, Südwand des Cubiculums (g), Pan und die Nymphen

denn anstelle einer Adaption oder Imitation der Wandmalereien dritten Stils brachte man an der Ostwand des Cubiculums (g) eine Larendarstellung an[223]. Erneut wird die Bedeutung der Larendarstellungen in der Zeit nach 62 n. Chr. sichtbar, für die man in diesem Fall sogar einen auffälligen Stilbruch mit den gut erhaltenen Wandmalereien dritten Stils in Kauf nahm.

Vereinzelt sah man sich genötigt, provisorische Neudecorationen durchzuführen. So wurde in den Fauces die Ostwand mit einem grauen Rauputz bedeckt, um die Wand zu verkleiden und möglicherweise auch weiter zu stabilisieren[224]. Im angrenzenden Annexraum (h), der nun eine Küche und Latrine beherbergte, ging man ähnlich vor. Lediglich an der Ostwand erhielt man ein Fragment der Malereien zweiten Stils als Abdeckung bei[225].

Den Räumen an der Nordwestecke des Hauses um Korridor (w) widmete man in der letzten Phase hingegen weniger Aufmerksamkeit. Sie wurden lediglich mit einem grauen Rauputz versehen, der wahrscheinlich dem Schutz der Wände diente. Im weit geöffneten Raum (q) an der Nordseite brachte man den grauen Rauputz über der älteren Wandmalerei mit gelbem Untergrund auf **(Abb. 49)**. Es ist unklar, warum man die älteren Malereien beseitigte und nicht wie in der Küche (h) als Abdeckung behielt. Zum einen könnte der ältere Verputz derart beschädigt gewesen sein, dass er drohte, von der Wand zu fallen und eine Renovierung nötig machte. Zum anderen könnte man den älteren Decor mit Blick auf eine zukünftige Neuausstattung verdeckt haben. Der graue Rauputz hätte in diesem Fall als vorübergehende Lösung fungiert, auf der man später wieder einen Feinputz und neue Fresken hätte anbringen können. Einen Schritt weiter war die Neuausstattung im großen Triclinium (u), in dem die ältere Oberzone erhalten wurde, um sie später mit einer zeitgemäßen Wandmalerei zu verbinden. Den Sockel und die Mittelzone deckte man vorübergehend mit einem Rauputz ab.

223 Mau 1880, 184; Boyce 1937, 86; Zevi 1964, 24 f. mit einem Verweis auf die außergewöhnliche Kombination aus drittem Stil und Larendarstellung. Die Wandmalereien sind heute vollkommen verloren und nur aus Beschreibungen zu rekonstruieren. Zur Wirkung der Darstellungen im Zusammenspiel s. u.

224 Zevi 1964, 8.

225 Ehrhardt 2012, 39.

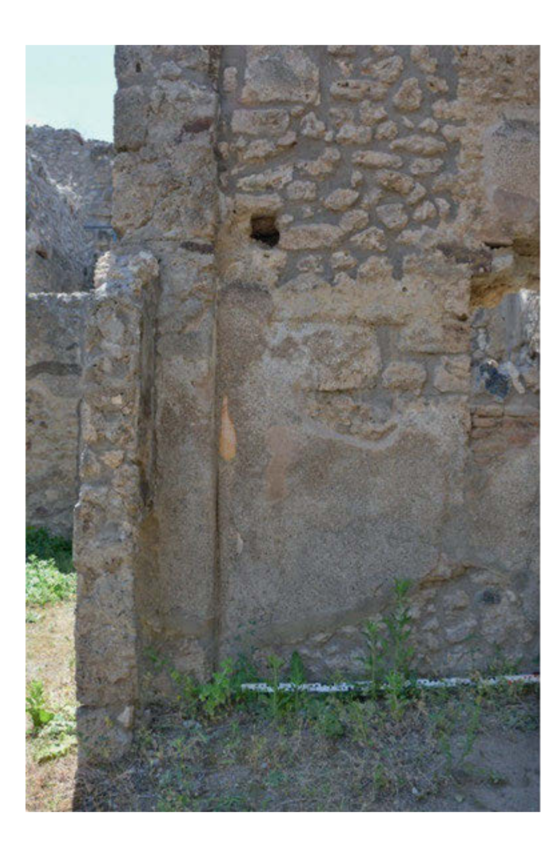



Abb 49: Casa di Giasone, Raum (q), älterer Verputz, der heute wieder unter dem Rauputz zum Vorschein kommt

Der Zustand des großen Tricliniums (u) und des kleinen Cubiculums (g) wirft in Bezug auf den großen Saal (f) Fragen auf, denn die an das Triclinium (u) und an das Cubiculum (g) angrenzende Nordwand des Saals (f) ist in einem deutlich schlechteren Zustand als die anderen Wände. Bislang ging man davon aus, dass die Schäden in Folge der Zerstörung der Stadt entstanden. Es besteht auch die Möglichkeit, dass die Beschädigung bereits früher auftrat und die Nordwand in der letzten Phase nicht renoviert wurde. Dieser Umstand muss im nachfolgenden Kapitel zur Wirkung des Decors berücksichtigt werden.

7.2 Fazit: Die Casa di Giasone zwischen pragmatischen Renovierungen und aufwendigen Erneuerungen

In der letzten Phase der Casa di Giasone ist zunächst ein zweckmäßiges Vorgehen erkennbar, das ökonomischen Motiven folgte. Im Obergeschoss wurden separate Wohnungen eingerichtet, die von der Straße aus zugänglich waren und vermietet wurden. Dafür tätigte man auch Umbauten im Inneren des Hauses, wie anhand des in ein Treppenhaus umgestalteten Annexraums (c) und des von einer Einbauwand an der Südseite geteilten Vorraums (d) zu erkennen ist. Der Verlust des Wohnraums in beiden Stockwerken hatte auch für den Hofbereich Konsequenzen, denn dort wurden an der bislang freien Ostseite eine Reihe von Schränken errichtet **(Abb. 50)**, die die Bewegung einschränkten. Außerdem beschränkte man sich im vorderen Hausteil darauf, Beschädigungen notdürftig auszubessern, statt umfangreiche Renovierungen vorzunehmen. Im nördlich an den Saal (f) angrenzenden Cubiculum (g) fiel diesem Vorgehen das einheitliche Erscheinungsbild der Wände zum Opfer. Ob es nicht möglich war, geeignete Handwerker zu finden, um den dritten Stil an der neu errichteten Ostwand zu imitieren, oder an dieser Stelle der göttliche Schutz der Laren höher geschätzt wurde, lässt sich nicht mehr feststellen.

Die Vermietung des Obergeschosses trug dazu bei, ausreichend finanzielle Mittel für die Neudecoration des nördlichen Hausteils zu generieren. Damit unterscheidet sich das Vorgehen

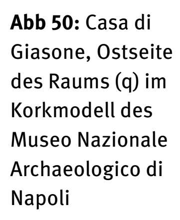




Abb 50: Casa di Giasone, Ostseite des Raums (q) im Korkmodell des Museo Nazionale Archaeologico di Napoli

in der Casa di Giasone auch von den anderen Häusern der Insula, in denen Renovierungsvorhaben häufig auf einen einzelnen Bereich beschränkt blieben[226] oder gleich das gesamte Haus umfassten[227]. In der Küche (h), im Triclinium (u) am Korridor (w) und im Cubiculum (p) westlich des Tablinums (l) zeigt sich zudem ein pragmatischer Umgang mit älterem Decor, der wenn möglich erhalten blieb. Anhand des Zusammenspiels aus Wand und Boden im Cubiculum (p) ist erkennbar, das neue Decor-Elemente gezielt auf ältere Bezug nehmen konnten. Lediglich im weit geöffneten Raum (q) am Korridor (w) beseitigte man einen älteren Decor vollständig. Abgesehen von Triclinium (u) stellen die Räume am Korridor (w) ohnehin eine Ausnahme dar, da sie keinen neuen Decor erhielten. Stattdessen verkleidete man die Räume zunächst provisorisch mit einem grauen Rauputz, um die Wände zu schützen. Die Neudecorationsmaßnahmen waren somit trotz zahlreicher Renovierungsmaßnahmen im Jahr 79 n. Chr. noch unvollendet **(Abb. 51)**.

8. Neugestalten auf der Insula IX 5. Eine Zusammenfassung

Die Analyse der Häuser auf der Insula IX hat einige Muster bei den Neudecorationen sowie den damit verbundenen Decor-Entscheidungen offengelegt, die im Folgenden näher beleuchtet werden. Zunächst werden die Unterschiede im Mittelpunkt stehen, bevor anschließend die Übereinstimmungen stärker in den Blick kommen.

8.1 Renovieren oder Neudecorieren? Das unterschiedliche Vorgehen auf der Insula IX 5

Die Renovierungsmaßnahmen und Neudecorationen gingen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten vonstatten. Grundsätzlich lassen sich die Häuser in zwei Gruppen einteilen. 1. Häuser, in denen die vorhandenen Decor-Elemente renoviert und nur wenige Neudecoration stattfanden. 2. Wohnbauten, in denen vollständige Neudecorationen vorgenommen wurden.

226 Das gilt besonders für die Häuser IX 5,2 und IX 5,14–16.
227 So geschehen in Haus IX 5,6.17 und IX 5,11.13.

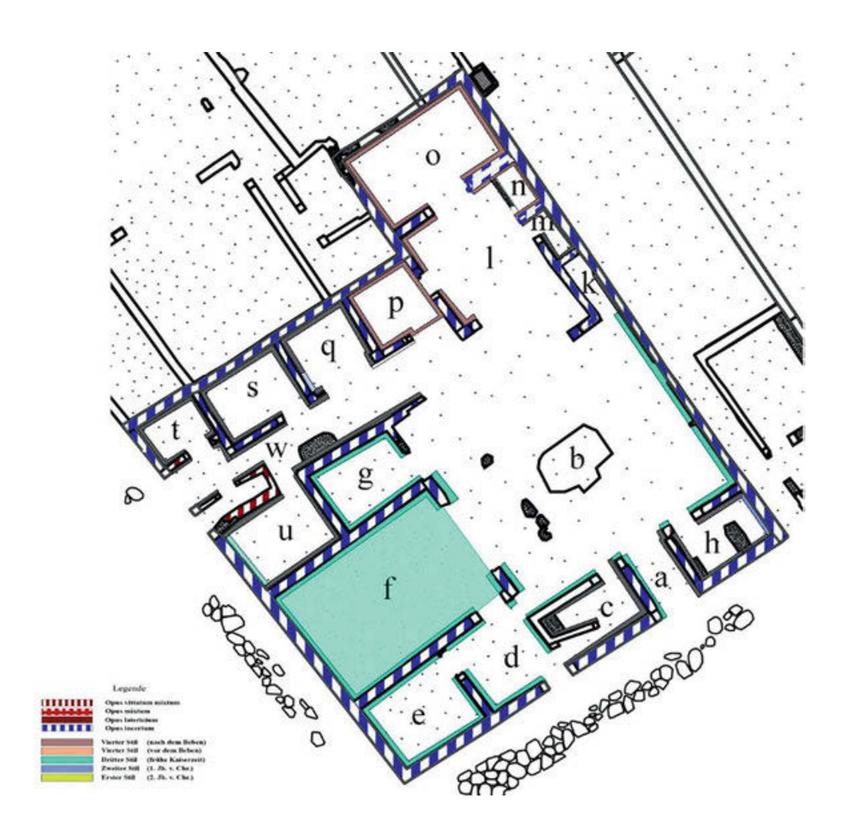


Abb 51: Casa di Giasone, Kartierung der Phasen und der Mauerwerkstechniken (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

Renovierungen und Kompromisse. Haus IX 5,2, die Casa dei Pigmei und Haus IX 5,14–16

In der erstgenannten Gruppe machte man sich die Mühe, ältere Decor-Elemente zu erhalten und zu renovieren, statt Räume vollständig neu auszustatten. Hinsichtlich der Wandmalereien weisen die drei Häuser, welche der Gruppe angehören, insgesamt 15 Räume auf, in denen älterer Decor ganz oder teilweise erhalten blieb, ohne das anstehende Neudecorationen erkennbar sind. Zu ihnen gehören zum Beispiel Oecus (u) in Haus IX 5,2, Cubiculum (l) der Casa dei Pigmei oder Triclinium (f) in Haus IX 5,14–16. Von ihnen unterscheiden sich fünf Räume, in denen ein älterer Decor beibehalten wurde, um bei einer anstehenden Renovierung in die neuen Malereien vierten Stils integriert zu werden[228]. Häufig wurden einzelne Zonen erhalten, um sie später mit einem neuen Decor zu kombinieren[229]. Dazu gehören der Sockel in der östlichen Ala (e) des Hauses IX 5,2 und die Oberzone der Räume (e) und (n) in der Casa dei Pigmei. In zwei Fällen, im Cubiculum (g) des Hauses IX 5,2 und in Raum (c) der Casa dei Pigmei, wurden außerdem intentional kleine Bildfelder ausgespart, die mit neuen Wandmalereien verbunden werden sollten. Einen Sonderfall stellt das Cubiculum (c) des Hauses IX 5,2 dar, in dem die älteren Malereien partiell übermalt wurden. In vier Fällen wurde älterer Decor trotz starker Beschädigungen mit einem Rauputz verbunden und als Abdeckung der Wände von abseits gelegenen Räumen, Schränken oder Küchen[230] beibehalten. Vereinzelt weisen die Häuser in dieser Gruppe Räume auf, die in der letzten Phase bereits wieder neu ausgemalt wurden[231]. Man beschränkte sich fast ausschließlich auf den Atriumsbereich, an dem man vorrangig die Cubicula und Triclinia wiederherstellte. Eine Ausnahme stellt in diesem Punkt lediglich die Casa dei Pigmei (IX 5,9) dar, in der man auch am Peristyl die Räume (o) und (p) neudecoriert hatte.

228 IX 5,2, (g) und (n); Casa dei Pigmei (c), (e) und (m); Casa di Giasone (u).
229 Zu den Verschmelzungen des zweiten und dritten Stils mit dem vierten Stil s. Ehrhardt 2012, 130–142.
230 Casa dei Pigmei Küche (n) und Latrine (q) und Haus Casa di Giasone Küche (h).
231 In Haus IX 5,2 handelt es sich um die Räume (f), (i) und (k).

Außerdem weisen die Häuser der ersten Gruppe fast keine Neuausstattungen der Böden, Impluvien oder Türschwellen auf. Stattdessen behielt man ältere Böden bei. Partiell wurden auch Reparaturen vorgenommen, wie in Saal (m) des Hauses IX 5,14–16. Nur vereinzelt aktualisierte man die Pavimente, wie in Raum (f) der Casa dei Pigmei. Dort zog man einen neuen Estrich-Boden ein und versah ihn mit einem schwarzen Überzug. Ähnlich ging man in den Räumen (c) und (g) des Hauses IX 5,14–16 vor, in denen das ältere Opus signinum mit einem dünnen, rot bemalten Estrich überzogen wurde. Im Falle der Türschwellen und Impluvien entschied man sich hingegen in allen Häusern, die älteren Decor-Elemente weiter zu nutzen.

Das pragmatische Vorgehen in den Häusern IX 5,2, IX 5,9 und IX 5,14–16 lässt sich vorrangig durch begrenzte finanzielle Mittel erklären, die möglichst effizient genutzt werden sollten. Anstatt sofort mit einer vollumfänglichen Neuausstattung zu beginnen, die das ganze Haus umfasste, konzentrierte man sich auf einzelne Bereiche, die zeitnah wiederhergestellt werden konnten. Der Schwerpunkt lag auf den Wandmalereien. Trotz des Bestrebens, eine Aktualisierung vorzunehmen, ging man umsichtig mit älteren Malereien um. Wenn es möglich war, versuchte man ältere Elemente wie Sockel- oder Oberzonen und Bildfelder zu übernehmen und in die neuen Malereien zu integrieren, oder erhielt älteren Decor als Verkleidung der Wände bei. Die rau verputzten Wände stellen hingegen kaum den angestrebten finalen Zustand da. Vielmehr sollte der Rauputz die Wand vor weiteren Schäden bewahren, bis zur vollständigen Neudecoration. Im Fall des Cubiculums (l) in der Casa dei Pigmei (IX 5,9) könnte außerdem auch der Mangel an Handwerkern eine Rolle gespielt haben, denn der Raum weist an den Seitenwänden noch aufwendige, ältere Nillandschaften auf, die an der Westwand nicht ohne Weiteres stimmig ergänzt werden konnten. Im Falle der Böden nehmen sich die Aktualisierungen noch punktueller aus. Anstatt ganze Bereiche zu überarbeiten, wurden nur vereinzelt Böden in den kleineren Cubicula neu verlegt.

Die Verfügbarkeit ausreichender Mittel. Vollständige Neudecoration statt pragmatischer Renovierungen. Die Häuser IX 5,6.17 und IX 5,11.13

Ein abweichendes Bild ergibt sich, wenn man das Vorgehen in den Häusern IX 5,6.17 und IX 5,11.13 betrachtet. Dieser Umstand kommt schon vor den Häusern zur Geltung, denn in beiden Fällen wurden die Fassaden großflächig neu aufgemauert. Im Innenbereich treten an die Stelle von punktuellen und langsam voranschreitenden Renovierungen vollumfängliche Neudecorationen, die fast keine Rücksicht auf älteren Decor nehmen. Ältere Wandmalereien wurden beseitigt oder fungierten wie in Triclinium (i) des Hauses IX 5,11.13 als Auflage für neue Fresken. Eine Ausnahme bilden allein die Tierszene auf der Rückwand des Hofes (u) und die Wände des angrenzenden Korridors (v) in Haus IX 5,6.17. Im Falle der Pavimente ist das Vorgehen weniger eindeutig. Während in Haus IX 5,6.17 auch die Böden überall erneuert wurden, bewahrte man in Haus IX 5,11.13 zumindest die augusteischen Pavimente des Atriums. Die angrenzenden Cubicula stattete man hingegen mit Estrichen aus, die im Anschluss bemalt wurden. Außerdem war man in beiden Häusern in der Lage, die Inneneinrichtung durch kostspielige Elemente wie ein Becken oder ein Gartentriclinium zu erweitern. Möglicherweise gehören auch die marmornen Hermen-Büsten aus Haus IX 5,6.17 und der Marmortisch aus Haus IX 5,11.13 der letzten Phase an.

Die umfangreichen Reparaturen und Neudecorationen lassen sich durch den Einsatz größerer finanzieller Mittel erklären. Im Fall der Wandmalereien spielten Renovierungen oder der Erhalt älterer Decor-Elemente dadurch nur eine untergeordnete Rolle und selbst die Pavimente konnten in vielen Fällen einer Erneuerung unterzogen werden. Der radikale Umgang mit älterem Decor bedeutet auch, dass man nicht auf bestimmte Handwerker zurückgreifen musste und so die Arbeiten zügig voranschreiten konnten.

Bewahren und Erneuern. Der Sonderfall der Casa di Giasone

Allein die Casa di Giasone lässt ein Vorgehen erkennen, das sich zwischen den zuvor skizzierten Polen einzuordnen ist. Im vorderen Hausteil entschied man sich an der Westseite für Reparaturen und Renovierungen. Die älteren Malereien dritten Stils wurden beibehalten und entstandene Schäden notdürftig mit einem Feinputz kaschiert, sodass keine spezialisierten Maler benötigt wurden. Außerdem behielt man ältere Malereien vereinzelt bei. Sie dienten dann entweder dem Schutz der Wände oder sollten zu einem späteren Zeitpunkt mit einem neuen Decor verbunden werden. Im Hofbereich sah man sich außerdem gezwungen, Wohnraum zugunsten von Stauraum aufzugeben und älteren Decor zu verdecken. Gleichzeitig war man in der Lage, den gesamten nördlichen Hausteil zeitgemäß im vierten Stil neu zu decorieren. Ältere Malereien haben sich in diesem Bereich nicht mehr erhalten, sodass davon auszugehen ist, dass sie im Rahmen der Neudecoration vollständig beseitigt oder als Unterputz verwendet wurden. Bei den Böden offenbart sich hingegen ein pragmatischer Umgang mit Decor, da in allen Räumen die älteren Pavimente erhalten blieben.

Offensichtlich besaß man genug finanzielle Ressourcen, um den Nordteil des Hauses gezielt zu erneuern, entschied sich aber bewusst dafür, den älteren Decor in den Räumen an der Westseite, der sich durch aufwendige Bildprogramme an den Wänden auszeichnet, zu erhalten[232]. Außerdem wurden auch die Räume an der Nordwestseite für eine Neudecoration vorbereitet, da dort ältere Malereien ausgespart und vorübergehend mit Rauputz verbunden wurden.

8.2 Gemeinsamkeiten bei der Wiederherstellung der Häuser

In den Häusern der Insula IX 5 lassen sich bei den Reparatur- und Neudecorationsmaßnahmen auch Gemeinsamkeiten erkennen, die besonders mit Blick auf die Instandsetzung der Architektur und die räumliche Verortung der Neudecorationen sichtbar werden.

Die Wiederherstellung der Architektur

Die Priorität galt in allen Gebäudeeinheiten der Wiederherstellung der Architektur, denn in allen Häusern hatte man mit Beschädigungen zu kämpfen, die beseitigt werden mussten. Das Ausmaß der Schäden und mit ihm der Umfang der Reparaturen variierte. In der Bäckerei (IX 5,4), der Casa dei Pigmei (IX 5,9) und der Casa di Giasone (IX 5,18) fielen die Reparaturen gering aus. Die Häuser IX 5,2, IX 5,6.17, IX 5,11.13 und IX 5,14–16 weisen hingegen recht starke Schäden auf, die auf unterschiedliche Weise repariert wurden. In Haus IX 5,2 und Haus IX 5,14–16 versuchte man, die beschädigten Wände durch Instandsetzungen in Opus vittatum mixtum zu stabilisieren. Auf große Umbauten verzichtete man weitgehend. Im Fall der Häuser IX 5,6.17 und IX 5,11.13 ging man über einfache Reparaturen hinaus. Dort nahm man das Beben zum Anlass, um beschädigte Hausfassaden vollständig neu aufzumauern. In Haus IX 5,11.13 versetzte man die Fassade sogar weiter nach vorne, sodass sie auf den Gehweg vorsprang und sich gegenüber den anderen Häusern der Insula abhob. Der unterschiedliche Umgang mit starken Schäden legt nahe, dass weniger die Schwere der Beschädigungen als die finanziellen Mittel maßgeblich für das Vorgehen bei den Reparaturen waren. Dafür spricht insbesondere die Erneuerung der Fassade des Hauses IX 5,11.13.

232 Ehrhardt sieht im Erhalt der Malereien der Räume an der Westseite nur ein Provisorium (Ehrhardt 2012, 45).

Renovierungen und Neudecorationen auf der Insula IX 5. Die räumliche Verortung der Maßnahmen

Es lassen sich bei den Renovierungen und Neudecorationen zudem einige Tendenzen feststellen, die fast alle Häuser gemeinsam haben. Der Schwerpunkt lag bei der Erneuerung auf der Insula IX 5 zunächst auf den Räumen am Atrium **(Abb. 52)** und verlagerte sich erst danach auf die Peristylhöfe. Der Atriumsraum selbst stand nicht im Mittelpunkt, wie die Häuser IX 5,2 und IX 5,14–16 belegen. Dort besitzen gleich mehrere der angrenzenden Aufenthaltsräume einen ästhetischen Decor[233], während die Wände der Atrien selbst keinen vollständigen Verputz aufweisen. Im Zentrum der Neudecoration standen vor allem die Tablina und Triclinia. Sie waren auf der Insula bereits überall im vierten Stil neu ausgemalt[234]. Außerdem stand an allen Atrien mindestens ein Cubiculum zur Verfügung, das in der letzten Phase neugestaltet wurde. In den Häusern IX 5,6.17 und IX 5,11.13 war die Neudecoration am Atrium vollständig abgeschlossen. Eine Ausnahme bildete auf der Insula nur die Casa di Giasone (IX 5,18). Dort wurden in den am Atrium-Peristyl-Hof gelegenen Räumen die älteren Malereien dritten Stils erhalten. Das Vorgehen auf der Insula IX 5 zeigt, dass die Atria im 1 Jh. n. Chr. gegenüber den Peristylen an Bedeutung gewannen.

Trotzdem existieren auch am Atrium vereinzelt Räume, die einen Funktionswandel durchlebten. In Folge des Erdbebens machten es Platzmangel oder der Verlust von Räumlichkeiten des Obergeschosses notwendig, neuen Stauraum zu schaffen. Auf der Insula IX 5 wurde dafür meistens am Atrium Wohnraum aufgegeben. Die Wahl des Raums war maßgeblich von praktischen Abwägungen abhängig. In der Casa dei Pigmei baute man ein schmales Cubiculum (h) in einen tiefen Schrank um. In Haus IX 5,14–16 war der Platzmangel nach dem Beben offenbar größer, da man sich genötigt sah, die große und vergleichsweise gut erhaltene Ala (e) in einen Schrank umzugestalten[235]. In der Casa di Giasone (IX 5,18) wollte man hingegen keinen Wohnraum aufgeben, obwohl an der Nordwestseite mehrere Räume noch ohne ästhetisch aufwendigen Decor waren und sich als Lagerraum angeboten hätten. Stattdessen errichtete man einen breiten Schrank an der Ostseite des Hofes, der den Umgang blockierte.

Weniger weit vorangeschritten waren die Renovierungen in den Peristylbereichen, an denen in keinem der Häuser alle Räume vollständig ausgestaltet waren (Abb. 52)[236]. In Haus IX 5,2 und Haus IX 5,14–16 weist jeweils nur ein einziger Raum einen umfänglichen Decor auf, der bezeichnenderweise älter ist. Besonders signifikant für die Entwicklung der Peristylhöfe ist der Zustand der großen Säle. Diese wurden erst in der frühen Kaiserzeit in den Häusern Pompejis angelegt, verloren auf der Insula IX 5 nach dem Beben offenbar zunächst an Bedeutung und blieben oftmals ohne

233 Zu denken ist an Haus IX 5,2, dessen Atrium keine Wandmalereien mehr aufweist, allerdings bereits vier vollständig ausgestalte Räume besitzt, (c), (f), (l) und (k). Hinzu kommt das Cubiculum (g) an der Südwestseite, in dem ein älteres Bildfeld erhalten wurde, um mit einer neuen Wandmalerei verbunden zu werden. Ähnlich verhält es sich mit dem großen und kleinen Atrium in Haus IX 5,14–16. Im erstgenannten ist zwar nur die Nordwand des Hofes ausgestaltet, dafür aber fast alle angrenzenden Räume. Eine Ausnahme bildet nur die Ala (i) an der Südseite, die in einen Durchgang umgestaltet wurde. Auch am kleinen Atrium lassen sich ähnliche Tendenzen beobachten, während die Räume (c‘), (d‘) und (f‘) und die Mauer um das Impluvium bereits wieder ausgemalt waren, bleiben die Wände des Atriums selbst zunächst unbedeckt.

234 In Haus IX 5,2: Triclinium (i) und Tablinum (k); in Haus IX 5,6.17: Tablinum (i); in Haus IX 5,11.13: Triclinium (i) und Tablinum (l); in Haus IX 5,14–16: Triclinium (d‘).

235 Schränke sind auch schon vor dem Erdbeben in den Häusern Pompejis nachgewiesen (vgl. Cova 2013, 376–382). Auf der Insula IX 5 werden sie aber allesamt als Reaktion auf Beschädigungen eingebaut.

236 In Haus IX 5,2 fehlt mit Ausnahme des Oecus (u) an der Nordostseite in allen Räumen ein ästhetisch ansprechender Decor. In Haus IX 5,6.17 bleiben nur die Wände des Hofes ohne Verkleidung. Das Peristyl der Casa dei Pigmei zeigt den größten Fortschritt, denn nur im Triclinium (m) an der Ostseite fehlen die Wandmalereien noch. Der dort erhaltene Decor der Oberzone zeigt, dass man eine Renovierung plante. In Haus IX 5,11.13 weisen zwei der Cubicula an der Westseite und die vorgelagerte Portikus lediglich einen einfachen Rauputz auf. In Haus IX 5,14–16 ist nur die südliche Portikus und das Cubiculum an der Nordseite ausgemalt. Die Casa di Giasone stellt eine Ausnahme dar, da sie nur einen Hof besitzt.



Abb 52: Grundriss der Insula mit der Kartierung des Wanddecors (Plan auf Grundlage von Morichi u. a. 2018)

Decor. Von den drei größten Räumen der Insula (Raum (v), IX 5,2; Raum (m), IX 5,14–16; Raum (f), Casa di Giasone (IX 5,18)) weist lediglich Saal (f) aus der Casa di Giasone in der letzten Phase noch einen Decor auf. Es handelt sich um die älteren Wandmalereien dritten Stils, die leicht ausgebessert wurden[237]. Zu den Malereien des Saals (f) passen die Pavimente, die ebenfalls aus der frühen Kaiserzeit stammen. Sowohl Saal (v) aus Haus IX 5,2 als auch der große Raum (m) aus Haus IX 5,14–16 zeigen keine Wandmalereien. Die Wände in IX 5,2 sind nur mit grauem, provisorischem Rauputz[238] versehen und ein Paviment ist nicht mehr erhalten. In Haus IX 5,14–16 sind die Wände

237 Ehrhardt 2012, 45; Zevi 1964, 9.

238 Ein pragmatischer Umgang bei der Neudecoration großer Säle lässt sich auch andernorts in Pompeji feststellen. In der Casa di C. Vibius Italus (VII 2,18) wurde der große Saal an der Nordseite des Peristyls, der mit Abstand größte Raum des Hauses, zunächst mit Bögen aus Opus vittatum mixtum verstärkt, aber nicht wieder neu decoriert (PPM VI

nicht einmal verstuckt, dafür ist ein älterer Mosaikboden erhalten, der Spuren einer Reparatur aufweist (Abb. 40). Während man die Reparatur des Paviments in Haus IX 5,14–16 möglicherweise als ersten Schritt einer Neudecoration auffassen kann, die nie vollendet wurde, gibt es in Haus IX 5,2 keine Befunde, die auf eine bevorstehende Renovierung hinweisen. Im Gegensatz zur Insula IX 5 lassen sich im gesamten Stadtraum Pompejis aber auch Fälle finden, in denen die großen Säle mit einem neuen Decor vierten Stils ausgestaltet wurden. Auffällig ist, dass häufig ältere Pavimente mit neuen Wandmalereien kombiniert werden, ähnlich wie es in Haus IX 5,14–16 geplant war[239]. Außerdem scheint es selbst in größeren Wohnhäusern schwierig gewesen zu sein, die großen Säle wieder herzurichten. Dafür spricht die Gestaltung der Wände des großen Raums (18) in der Casa del Menandro (I 10,4), in dem die Oberzone 79 n. Chr. noch nicht vollendet war[240].

Einen Sonderfall stellen die Lararien und andere sakrale Decor-Elemente dar. Sie sind 79 n. Chr. in allen Häusern der Insula zu finden. Meistens waren sie in oder in der Nähe der Küche angebracht, wie in den Häusern IX 5,2, IX 5,11.13, IX 5,14–16 und somit in unmittelbarer Nähe zu den unfertigen Peristylhöfen. Ausnahmen stellen Raum (q) im Obergeschoss des Hauses IX 5,2, Hof (u) des Hauses IX 5,6.17 und Cubiculum (g) der Casa di Giasone dar, die nicht an die Küchen anschließen. In der Regel bestehen sie aus einer Nische und Wandmalereien. Besonders aufwendig fällt das Lararium im Korridor (w) des ansonsten recht unfertigen Hauses IX 5,2 aus, in dem sich die Malereien über zwei Wände erstreckten. Zusätzlich wurde dort ein kleiner Altar vor den Malereien platziert. Weniger ausladend sind die Lararien der übrigen Häuser, die mit Ausnahme des Hauses IX 5,6.17 ebenfalls alle Malereien aufweisen. Die zeitnahe Erneuerung der Lararien, steht in einem Kontrast zu den zahlreichen repräsentativen Räumen der Häuser, die einen unfertigen Decor aufweisen. Augenscheinlich herrschte nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. ein großes sakrales Bedürfnis vor, das sich in Erneuerung der Lararien niederschlägt und hinter dem profane Bedürfnisse zurückstehen konnten.

Für die Konzentration auf das Atrium und die vorübergehende Vernachlässigung der Peristyle lassen sich verschiedene Erklärungen finden. So könnte das Atrium in der letzten Phase an Bedeutung gewonnen haben, weil es möglich war, bereits entlang der zentralen Sichtachse einen attraktiven Einblick in das Haus zu gewähren, ohne den eigentlichen Zustand offenzulegen[241]. Die Konzentration auf den vorderen Hausteil bedeutete zudem, dass Gäste direkt im vorderen Bereich

---

(1996) 586–614 s. v. VII 2, 18 Casa di C. Vibius Italus (V. Sampaolo) 586 f.). Weiter fortgeschritten waren die Arbeiten im großen Saal 17 an der Südseite des Peristyls der Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (I 9,5) (PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9, 5 Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 136 f. und in Raum (d) in der Casa dei Cei (I 6,15), in denen die frühkaiserzeitlichen Pavimente ebenfalls repariert wurden, während man die Wände zunächst provisorisch mit einem grauen Rauputz verkleidete (vgl. PPM I (1990) 407–482 s. v. I 6, 15 Casa dei Ceii (M. de Vos) 438 f.). Besonders interessant ist der Befund in Raum (o) in der Casa degli Amorini Dorati (VI 16,7.38), in der ein Boden vierten Stils mit einem grauen Rauputz kombiniert wurde. Entweder musste ein Decor vierten Stils bereits erneuert werden, oder es handelt sich um einen Neudecorationsprozess, der zum Zeitpunkt der Zerstörung Pompejis nicht vollendet war (vgl. PPM V (1994) 714–846 s. v. VI 16, 7.38 Casa degli Amorini dorati (F. Seiler) 816–818). In Raum (i) der Casa della Grata metallica (I 2,28), Raum (14) der Accademia di Musica (VI 3,7), Raum (20) der Casa del Gruppo dei vasi di vetro (VI 13,2), Raum (y) der Casa della Parete nera o Casa dei Bronzi (VII 4,59), Raum (i) der Albergo e Caupona VII 11,6–8 und Raum EE der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3) behielt man stattdessen die Wandmalereien dritten Stils bei.

239 Zu ihnen gehört die Casa degli Epigrammi (V 1,18), in der im großen Raum (p) nordöstlich des Peristyls Malereien vierten Stils erhalten sind. Die Malereien zeigen in der Aufteilung und Ornamentik der Sockelzone mit verbundenen Rauten und einem schmalen Fries am Übergang zur Mittelzone zwar starke Bezüge zum dritten Stil, doch die Farben und Ornamentborten der Mittelzone sind charakteristisch für den vierten Stil (vgl. PPM III (1991), 539–573 s. v. V 1, 18 Casa degli Epigrammi (M. de Vos) 559–562 Abb. 46–48). In der Casa del Poeta tragico VI 8,3.5 in Raum (15) (PPM IV (1993) 527–603 s. v. VI 8, 3.5 Casa del Poeta tragico (F. Narciso) 565–589) und der Casa di Trittolemo (VII 7,5) Raum (q) (PPM VII (1997) 232–257 VII 7, 5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 241–249) haben sich neben den Wandmalereien vierten Stils Pavimente älterer Phase erhalten, die belegen, dass auch ältere Säle vor dem Beben neudecoriert wurden.

240 Raum (18) liegt an der Ostseite des Peristyls und öffnet sich breit auf die Portikus. Nur der Sockel und die Mittelzone waren decoriert, während die Oberzone 79 n. Chr. auf eine Neugestaltung wartete. Im Raum aufgefundene gelbe Stuckfragmente wertete Ling als Indiz für eine noch nicht abgeschlossene Decoration (vgl. Ling – Ling 2005, 5).

241 Dieser Umstand wird im folgenden Kapitel in Bezug auf die Decor-Wahrnehmung ausführlich diskutiert.

empfangen werden konnten, ohne sie durch das ganze Haus zu führen. Auch ein pragmatisches Vorgehen muss in Betracht gezogen werden, wonach man sich von den vorderen Räumen zu den hinteren vorarbeitete und die Wände der viel frequentierten Höfe zunächst unberücksichtigt ließ, um Schäden während der Bauarbeiten zu vermeiden[242].

242 Allerdings wäre es vor allem in den Häusern IX 5,2 und IX 5,11.13 ohne Probleme möglich gewesen, auch das Peristyl zu renovieren, ohne das Haus zu durchqueren, da beide über einen Hintereingang verfügen.

Teil IV: Das Zusammenspiel von Alt und Neu. Die Wirkung des Decors auf der Insula 79 n. Chr.

Die Analyse der Decor-Entscheidungen hat gezeigt, dass ein Großteil der Häuser der Insula IX 5 in der letzten Phase nicht vollständig ausgestaltet war. Der Ausstattungsaufwand galt vor allem dem Atrium, während die Peristylhöfe häufig keinen vollständigen Decor mehr aufwiesen. Folglich waren 79 n. Chr. sowohl unvollständig ausgestaltete Räume als auch unvermittelt aufeinandertreffende ältere und neuere Ausstattungselemente für die Nutzer des Hauses sichtbar. Im folgenden Kapitel wird untersucht, wie diese Unfertigkeiten und das Zusammenspiel von Alt und Neu auf einen Betrachter wirkten.

Es wird zu analysieren sein, inwiefern die Neuausstattungen ein kohärentes Gesamtbild ergaben oder ob Unfertigkeiten das Erscheinungsbild der Räume bestimmten. Dabei hängt die kohärente Wirkung auch vom räumlichen Kontext[1] und dem Betrachter ab. Im Folgenden sollen daher kurz Haltung und Handlungsoptionen sowie denkbare Sichtachsen eines Betrachters/einer Betrachterin vorgestellt werden. Auf diese Weise unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von Ehrhardt, der in seiner Analyse auf verschiedene Sichtachsen oder Betrachterperspektiven verzichtet und stattdessen stärker auf die Kombinationen verschiedener Stile abstellt.

Betrachterhaltung, Handlung, Sichtachsen

Für die Analyse wird ein zeitgenössischer Betrachter[2] vorausgesetzt, der eine neutrale Haltung einnimmt[3], mit dem jeweiligen Haus vertraut, an das Stadtbild von 79 n. Chr. gewöhnt und mit den historischen Begebenheiten wie dem Beben von 62 n. Chr. und den daran anschließenden Reparaturen vertraut war. Aufgrund dieser Kenntnis war er in der Lage, Beschädigungen einzuordnen und Erdbebenschäden wie Risse in den Wänden oder vorspringende Wandabschnitte auszumachen.

Aufgrund seiner historischen Kenntnis mag er Decor-Elemente, Räume oder ganze Hausteile als antiquiert oder modern wahrgenommen haben[4]. Auf die Rekonstruktion verschiedener spezifi-

1 S. o.

2 Im Folgenden wird im Text der Terminus Betrachter genutzt. Damit sollen explizit beide Geschlechter mitgedacht werden.

3 Der Betrachter kann den Raum in seiner Gesamtheit wahrnehmen. Dabei kommen besonders die den Raum organisierenden Decor-Elemente zur Geltung (Haug 2020, 47). Zanker beschreibt den beiläufigen Betrachter als Flaneur und hält fest, dass seine Wahrnehmung immer von seinem Interesse und Desinteresse geleitet war (Zanker 2000, 216–224). Gleichzeitig sei auch eine flüchtige Wahrnehmung denkbar: „Zugespitzt geht es um den alltäglichen Passanten oder Raumbenutzer, der die betreffenden Bild Räume oder Kunstwerke gar nicht mehr bewußt (sic) wahrnimmt, weil er sie gewohnheitsmäßig frequentiert und dabei an ganz andere Dinge denkt." (Zanker 2000, 223).

4 Haug beschreibt Antiquiertheit und Modernität als atmosphärische Qualitäten, die sich durch eine „Historisierung von Atmosphären" einstellen, denn alle Aspekte, die zur Schaffung von Atmosphären von Nöten seien, würden einem historischen Wandel unterliegen (Haug 2020, 48). Folglich gebe es „Decor-Räume, denen man ‚ihr Alter ansieht". Ein anschauliches Beispiel aus der Moderne für die „Historisierung von Atmosphären" liefert Hanna Katharina Göbel, die mit Blick auf die Renovierung des Café Moskau, einem Bau aus der DDR der 60er Jahre, zeigen kann, dass Denkmalschützer und Architekten in der Lage sind, verschiedene Ausstattungselemente unterschiedlichen Zeitphasen wie den 1960er und 1980er Jahren zuzuweisen und diese mit bestimmten Qualitäten in Verbindung zu bringen (Göbel 2016, 212–215). Bereits Walter Benjamin hatte mit Blick auf die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken daraufhin gewiesen, dass es innerhalb geschichtlicher Zeiträume zu soziokulturellen Umwälzungen kommen kann, die die Wahrnehmung des Kollektivs verändern (Benjamin 1935, 9). Er kommt daher zu dem Schluss, dass „[d]ie Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – […] nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt [ist]."

https://doi.org/10.1515/9783111012735-004

scher Betrachter wie dem Hausherrn oder der Hausherrin, Sklaven oder spielender Kinder, für die jeweils divergierende Haltungen vorauszusetzen wären[5], wird aufgrund der Fokussierung auf Alt und Neu verzichtet[6].

Das Vorwissen des Betrachters kann besonders mit Blick auf den Boden plausibel gemacht werden. Wie gezeigt, nehmen bei den Pavimenten, Türschwellen und Impluvien Marmorelemente seit augusteischer Zeit zu. Hinzu kommen marmorne Tische und Puteale, die häufig in Atrien aufgestellt wurden. Es ist also anzunehmen, dass diese Entwicklung auch dem Betrachter nicht verborgen geblieben ist und Marmor in jedweder Form als dem aktuellen Zeitgeschmack entsprechend und damit als tendenziell jüngeres Ausstattungselement wahrgenommen wurde[7]. Dementsprechend wirken Elemente wie Schwellen oder Impluvien aus Basalt oder Tuff vergleichsweise ‚alt', unabhängig davon, ob es sich wirklich um ältere oder jüngere Elemente handelte. Auch mit Hinblick auf die Wandmalereien ist davon auszugehen, dass gewisse Unterschiede ins Auge fielen und zeitlich eingeordnet werden konnten. So war man wahrscheinlich in der Lage, eine Differenz zwischen Wandmalereien zu erkennen, die heute dem ersten, zweiten und dritten Stil zugeordnet werden[8]

---

5 Haug weist mit Blick auf die Bilder des Atriums in der Casa del Fauno (VI 12,2), die vielfach als sakral/zelebrativ aufgeladen gedeutet wurden, daraufhin, dass für Kinder oder ihre Ammen wahrscheinlich abweichende Gedanken möglich sind (Haug 2020, 118 f.). Ähnlich kann auch für die Insula IX 5 argumentiert werden, deren Besitzer wahrscheinlich an Unfertige Decor-Elemente gewöhnt waren und diesen im Alltag keine Aufmerksamkeit mehr zukommen ließen.

6 Es wäre zunächst zu erörtern, inwieweit für verschiedene Gruppen Alt und Neu als Kategorien überhaupt relevant waren. Diese Herangehensweise führt jedoch zu weit vom behandelten Thema, dem Umgang und der Wahrnehmung auf der Insula IX 5, weg.

7 Ein solcher Reflex lässt sich auch in den Quellen finden. So geht aus Plinius und Seneca (Plin. nat. 36, 55; Sen. epist. 86), die den zunehmenden Materialluxus kritisieren, hervor, dass die Steigerung von Marmorelementen bereits in der Antike wahrgenommen wurde. Seneca macht diesen Punkt besonders deutlich, wenn er über die Badekultur der Plebejer schreibt: *Pauper sibi videtur ac sordidus, nisi parietes magnis et pretiosis ordibus refulserunt, nisi Alexandrina marmora Numidicus crustis distincta sunt.* (Sen. epist. 86, 6–7). Ein ähnlicher Reflex lässt sich bei Plinius finden, der angibt, dass ganze Berge abgetragen wurden, nur um zwischen buntgefärbten Steinen liegen zu können (Plin. nat. 36, 3.). Zwar sind die Aussagen der beiden Autoren im Spiegel ihrer Zeit zu betrachten und als eindeutige Diskreditierung des aus ihrer Sicht verschwenderischen Umgangs mit dem Material zu verstehen, doch zeigen die Textstellen auch, dass die Nutzung von Marmor in der Gesellschaft bereits weit verbreitet gewesen sein muss. Letzteres macht Plinius noch einmal deutlich, wenn er schreibt, dass es nicht nötig sei, die unterschiedlichen Marmorarten und Farben anzugeben, da sie bekannt seien (Plin. Nat. 36, 55). Zum Marmorluxus s. Stein-Hölkeskamp 2005, 127–131; Mielsch 1985, 29–30 mit Verweis auf die Literatur, in der sich ein Wandel hin zur Anerkennung des Marmors als gebräuchliches Element erst unter Domitian vollzieht (vgl. Stat. silv. 1,2).

8 Erneut lassen sich in den antiken Quellen Belege finden, die diese These stützen. Plinius legt im 35. Buch seiner Naturgeschichte eine kurze Geschichte der Malerei vor, in der er auch verschiedene Entwicklungen skizziert und verschiedene Künstler nennt (Plin. nat. 35, 1–149). So sei nach Plinius Parrhasios von Ephesos der erste gewesen, der in seinen Gemälden den Regeln der Symmetrie folgte (Plin. nat. 35, 67), Apelles ein Vorreiter darin, Bilder mit einem Glanz zu versehen, der dazu führte, dass Farben im Licht einen anderen Ton annahmen (Plin. nat. 35, 97) und Pausias sei die Erfindung großformatiger Megalographien zu verdanken (Plin. nat. 35, 126). Sein Text macht deutlich, dass eine Entwicklung zumindest von einer gebildeten Oberschicht nachvollzogen werden konnte. Diese *peritiores artis* seien auch in der Lage, Werke eines Malers zu bewerten und unter ihnen die qualitätvollen auszumachen (Plin. nat. 35, 96: *peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem sedentem in equo et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis*). Gleichzeitig klingt in einigen Passagen des Plinius auch immer wieder die Fähigkeit an, Altes von Neuem zu unterscheiden. Er hebt hervor, dass sich die berühmten Maler der Vergangenheit dadurch auszeichneten, dass sie auf Tafeln und nicht auf Wänden malten, wie es zu seiner Zeit üblich war. Die Tafelmalerei kann also als etwas ‚Altes' von der ‚neuen' Mode der Wandbilder unterschieden werden. Neben dem Wandel der Technik werden auch Veränderungen in der Motivik beobachtet. Die Darstellung von Gladiatoren kommt laut Plinius erstmals unter Gaius Terentius Lucanus in der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. auf und ist vorher unbekannt (Plin. nat. 35, 52). Ergänzend kann Vitruvs Schilderung der Malerei seiner Zeit herangezogen werden. Vitruv lobt ältere Malereien (antiqui), die sich darauf beschränkten, wirkliche Dinge abzubilden (Vitr. 7, 2–3: *Sed haec quae ex veris* [...]). Er richtete sich somit gegen die neu aufkommenden fantasievollen Gebilde des dritten Stils (Vitr. 7.3–4). Der Unterschied zwischen den alten ‚wirklichkeitsnahen' und den neuen ‚unrealistischen' Formen würde von seinen Zeitgenossen erkannt und widerspruchslos hingenommen, ja sogar begrüßt werden (Vitr. 7.4, *At haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt, si quid eorum fieri potest*

und diese auch zeitlich zueinander in Beziehung zu setzen. Etwas komplexer ist die Situation im Falle des vierten Stils, der, wie wir gesehen haben, sowohl Anleihen im zweiten als auch im dritten Stil macht. Dieser Umstand ist problematisch, da unser Betrachter nicht wie ein versierter Kunsthistoriker oder Archäologe in der Lage ist, die vier pompejanischen Stile voneinander zu trennen[9], bei denen es sich ohnehin um eine moderne Einteilung handelt[10]. Zwar lassen sich die Wandmalereien vierten Stils aufgrund ihrer bunten und durch Durchblicke geöffneten Malereien gut von Wänden ersten Stils mit ihren breiten flächigen Orthostaten unterscheiden, die unserem Betrachter aus dem Stadtbild bekannt waren[11]. Nicht ohne Weiteres sind sie von Malereien zweiten und dritten Stils zu trennen[12]. Eine Möglichkeit, sich diesem Problem zu nähern, ist es, den Decor der Häuser hinsichtlich seiner Gestaltung stärker auf ihre Kohärenz/Inkohärenz und Unfertigkeit zu untersuchen[13].

Für den vierten Stil besteht je nach Ausführung auch die Möglichkeit einer Verwechslung mit Malereien dritten Stils oder einigen Beispielen zweiten Stils. Im Fall von Wänden vierten Stils, die sowohl vor als auch nach dem Beben entstehen konnten, ist es für uns daher nur dann möglich zu entscheiden, ob der Betrachter alte und neue Decorationen ausmachen konnte, wenn diese Inkohärenzen oder Unfertigkeiten aufweisen[14].

Auch die im vorangegangenen Kapitel gewonnen Ergebnisse müssen mit Blick auf den Betrachter berücksichtigt werden. Wie gezeigt, gewinnen in der letzten Phase besonders die Atrien und ihre angrenzenden Räume an Bedeutung, da sie häufig zuerst Gegenstand von Renovierungen und

---

necne). Gleichzeitig würden die Anhänger der neuen Gestaltungsformen die älteren reflektieren und in Frage stellen (*Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convicerent artium virtutes*.). Der antike Betrachter war daher offenkundig in der Lage, eine Malerei, die wir aus heutiger Sicht dem ersten oder zweiten pompejanischen Malereistil zuordnen, von Malereien, die heute dem dritten Stil zuzurechnen sind, zu trennen. Selbstverständlich sind Vitruvs Anmerkungen auch als Kritik gegen das Kunstverständnis seiner Zeitgenossen zu verstehen.

9 Ehrhardt stellt für die Verschmelzungen von Wandmalereien dritten und vierten Stils fest, dass es nicht möglich ist, nachzuweisen, dass stilistische Kriterien eine Rolle gespielt hätten. Vielmehr wäre es auf die Einhaltung der Grundregeln von Einheitlichkeit und Symmetrie angekommen (Ehrhardt 2012, 219). Zanker 2000, 219: „Kein antiker Betrachter konnte ein Kunstwerk oder einen Bild-Raum so wahrnehmen, wie ein moderner Historiker".

10 Der Lesbarkeit halber werden die konventionellen Bezeichnungen der pompejanischen Stile im Text weiter verwendet, obwohl der antike Betrachter diese nicht kannte.

11 Auf die breiten flächigen Orthostaten traf der Betrachter in den Fauces älterer Häuser, sofern diese geöffnet waren (zu denken wäre an die Fauces (7/53) der Casa del Fauno (VI 12,2), des Hauses VI 14,12 (Laidlaw 1985, 214) oder der Casa dei Marmi (Laidlaw 1985, 246)), in einem der öffentlichen Gebäude wie der Cella-Außenwand des Capitolinums, oder im Inneren der Basilika (Laidlaw 1985, 309–317).

12 Im Bezug auf das Atrium der Villa A in Oplontis konnte gezeigt werden, dass die Wandmalereien zweiten Stils im vierten Stil erneuert wurden. Dabei achtete man darauf, dass der Aufbau der neuen Malereien denen der alten angepasst wurde. Gleichzeitig war man darauf bedacht, dass die Malereien motivisch angeglichen wurden. Anhand der Alabastersäulen ist erkennbar, dass die Elemente sich in ihrem Stil unterscheiden. Während die Säulen zweiten Stils die unregelmäßige Struktur des Materials Alabaster einfangen können, fallen die Säulen aus der Zeit des vierten Stils in eine musterhafte Gestaltung zurück (Gee 2010, 89–94). Gee kommt daher zu der Aussage: „while the syntax and vocabulary are correct, the language is not spoken by a native speaker." Allerdings sei diese Abweichung im Stil eben nicht als störend empfunden worden, da die Verschmelzung durchaus als gelungen bezeichnet werden kann; Mit Blick auf besonders geschickt ausgeführte Verschmelzungen hat Ehrhardt zudem bereits darauf hingewiesen, dass selbst ein versierter Archäologe möglicherweise nicht in der Lage ist, Altes von Neuem zu trennen, was deswegen auch nicht für den Betrachter vorausgesetzt werden kann (Ehrhardt 2012, 216).

13 Anders bei Haug, die für den ersten bis dritten Stil feststellt, dass man in offenen Räumen bestrebt war, ein homogenes Bild zu erzeugen. Folglich vermeide man das abrupte direkte Aufeinandertreffen alter und neuer Ausstattungsformen. In geschlossenen Räumen sei jedoch auch ein abweichender Umgang mit Alt und Neu denkbar, der zu einem heterogenen Erscheinungsbild führen könne. Für die Zeit nach 62 n. Chr. gibt Haug zudem an, dass stärkere Unstimmigkeiten denkbar seien (Haug 2020, 550 f.).

14 Zwar ist es möglich, ein gewisses kulturelles Vorwissen vorauszusetzen, beispielsweise können wir heute ältere Gebäude im Stadtbild identifizieren. Wenn Elemente älterer Stile wieder in Mode kommen, ist eine genaue zeitliche Einordnung schwieriger. So sind Schlaghosen wie sie in den 1970er Jahren getragen wurden im Jahr 2022 wieder en vogue. Obwohl es sich häufig um neu produzierte Erzeugnisse handelt, besteht auch die Möglichkeit, dass ältere Stücke, die vererbt oder second hand erworben wurden, weitergenutzt werden. Während Schlaghosen aus Jeansstoff leicht als Neu erkannt werden können, besteht bei solchen aus Stoff schnell Verwechslungsgefahr.

Neuausstattungen waren[15]. Von Bedeutung ist außerdem jeweils ein einzelner, größerer Aufenthaltsraum[16], der zeitnah erneuert wurde. Folglich ist es plausibel, dass diese Räume auch zum Empfang von Besuchern oder Gästen genutzt werden konnten. Der Effekt, der sich auf dem Weg zu diesen Aufenthaltsräumen für einen Gast einstellt, wird daher im Folgenden genauer betrachtet werden. Ein konkreter Anlass wie ein Convivium oder eine geschäftliche Besprechung[17], die zu unterschiedlichen Tageszeiten stattgefunden hätten und auch verschiedene Erwartungshaltungen und Stimmungen des Betrachters zur Folge hätten, wird hingegen nicht vorausgesetzt[18]. Die Decor-Wirkung ist folglich auf verschiedenen räumlichen Ebenen zu verfolgen, und zwar sowohl für den einzelnen Raum als auch raumübergreifend.

Einen sich bewegenden Betrachter voraussetzend ergeben sich verschiedene statische und mobile Sichtachsen[19]. Beim Eintreten in das Haus folgt der Blick zunächst der zentralen Sichtachse. Auf dem Weg zum Aufenthaltsraum erregen weitere Räume wie die Cubicula oder Alae die Aufmerksamkeit. Die Aufenthaltsräume selbst verfügen zudem oft über breite Fenster, die es wiederum erlauben, einen Ausblick auf die angrenzenden Höfe zu gewinnen. Allerdings ist kritisch zu diskutieren, welche Bereiche einsehbar waren[20], denn durch Türen, transportable Trennwände oder Vorhänge konnten Räume verborgen und Blickachsen blockiert werden[21]. Dies gilt insbesondere für den Blick ins Peristyl und für die angrenzenden Räume. Die vorliegende Untersuchung wird daher, sofern Türschwellen oder Einfassungen für Trennwände erkennbar sind, die Verschließbarkeit von Räumen bei der Analyse von Sichtachsen mit einbeziehen. Etwaige Vorhänge können hingegen nicht rekonstruiert werden. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob es möglich war, ältere Decor-Elemente zu verbergen und neue zu inszenieren oder umgekehrt. Das Ergebnis dieser raumübergreifenden Betrachtung wird bei der Zusammenfassung der Wirkung des Decors in den Häusern im Mittelpunkt stehen. Zunächst ist zu erläutern, inwieweit der Betrachter überhaupt in der Lage war, ältere und jüngere Decor-Elemente voneinander zu unterscheiden.

15 S. o.

16 S. o. Es handelt sich entweder um ein Triclinium oder ein Tablinum.

17 Haug arbeitet eine Reihe von Handlungsfeldern heraus, die für die Häuser denkbar wären. Zu ihnen gehören der Empfang von Klienten, juristische Angelegenheiten, Treffen politischen Charakters, das abendliche Convivium, Kulthandlungen, Riten und Zeremonien (Haug 2020, 30–37).

18 Zum Beispiel kann die Bildwahrnehmung durch den emotionalen Zustand des Betrachters beeinflusst werden. Das bekannteste Beispiel aus der antiken Literatur für einen solchen Fall stammt aus Petrons Satyricon, in dem der dem Liebeskummer verfallene Encolpius beim Anblick bekannter Gemälde lediglich Traurigkeit und Neid auf die dort dargestellten Götter empfindet. Dazu ausführlich zuletzt Haug 2020, 13 f. mit Verweis auf Weber 1995, 114–116; Muth 1999, 109 f.; Zanker 1999, 41.

19 Haug befragt die Wohnhäuser auch darauf hin, inwieweit sie einen statischen oder mobilen Betrachter voraussetzen (Haug 2020, 28–30). Für die Erforschung antiker Wohnhäuser und Villen verweist sie auf Heinrich Drerup und Muth. Während Drerup (1959, 147–174) anhand von Schriftquellen und des archäologischen Befunds bereits früh die Bedeutung der zentralen Sichtachse herausgearbeitet hat, konnte Muth (1998, 61–63) zeigen, wie Mosaiken die Bewegung des Betrachters durch das Haus zu steuern vermögen. Bereits Franz Jung hat am Beispiel der Casa di Octavius Quartio (II 2,2) darauf hingewiesen, dass neben der zentralen Sichtachse auch mit einer Reihe anderer unterschiedlicher Blickachsen zu rechnen ist, die sich in der Bewegung ergeben (vgl. Jung 1984, 118).

20 Haug stellt mit Blick auf die Verlegung der Aufenthaltsräume zum Peristyl ab dem 2. Jh. v. Chr. fest, dass dies zur Folge hatte, dass Gäste nun das ganze Haus durchqueren mussten. Dieser Umstand sei aber nicht mit einer vollständigen Öffnung des Hauses gleichzusetzen, da alle am Peristyl gelegenen Räume verschließbar gewesen wären und damit dem Blick entzogen werden konnten (Haug 2020, 526); Lauritsen kritisiert das traditionelle Modell, das voraussetzt, dass die Eingangstür permanent offenstand und jedem Zugang oder einen intimen Einblick in das Haus gewährte (Lauritsen 2014, 19–43). Zwar sei nicht von der Hand zu weisen, dass die Architektur der pompejanischen Häuser mit bestimmten Sichtachsen und Blickwinkeln rechne, man könne allerdings nicht davon ausgehen, dass zu jederzeit alle Räume geöffnet waren. Vielmehr würden die materiellen Hinterlassenschaften zeigen, dass sich das Haus nach außen durchaus abschließt. Anders bei Zanker 1995, 19 und Wallace-Hadrill 1994, 38–61, die beide von einer Blickachse durch das ganze Haus ausgehen. Bereits bei Drerup wird für die zentrale Sichtachse eine vollständige Öffnung vorausgesetzt (vgl. Drerup 1959, 147–174).

21 Dickmann 1999, 97 f.; Brothers 1996, 41 f.; Watts 1987, 320; Overbeck – Mau 1884, 261.

Der Betrachter und Alt und Neu

Bei der Identifizierung von Alt und Neu ist vor allem die kohärente Gestaltung und die Unfertigkeit der Decor-Elemente relevant. Besonders für die Wandmalereien ist es schwer, plausibel zu machen, was ein Betrachter als kohärent wahrnahm, da diese Einschätzung auch immer vom Raumkontext abhing. Wie gezeigt, war man in allen vier Stilen stets bestrebt, ein einigermaßen einheitliches Gesamtbild zu erzeugen[22]. Dabei kam dem symmetrischen Aufbau der Wandmalereien eine Schlüsselrolle zu. Eine inkohärente Gestaltung des Raums stellte sich demgegenüber durch einen Bruch im Aufbau der Wände ein. Im Falle des vierten Stils konnten so vor allem Inkohärenzen dem Betrachter zeitliche Unterschiede zwischen den Wänden offenbaren.

Pavimente hingegen wurden seltener aktualisiert, sodass eine asymmetrische Gestaltung nicht zwangsläufig als unangemessen wahrgenommen werden musste. Allerdings konnte sie für den Betrachter trotzdem als Hinweis auf einen älteren Decor fungieren. Man denke an das zentrale Tondo-Motiv aus Raum (s) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3), das in der letzten Phase durch eine Wand geteilt wurde und deshalb bereits 79 n. Chr. als älter erkennbar war. Ähnliches ist für die Türschwellen anzunehmen. So würde in einem Atrium eine einzelne Türschwelle aus Basalt in einem Ensemble aus Marmorschwellen einen erkennbaren Bruch dargestellt haben. Die Marmorschwelle würde demnach jünger, die Basaltschwellen älter erscheinen. Bei den Pavimenten und Türschwellen waren Unterschiede hinsichtlich des Materials oder der Farbe somit wichtiger als die bloße Symmetrie. Raumübergreifend ist es für den Betrachter hingegen deutlich schwieriger, auf der Basis einer kohärenten oder inkohärenten Gestaltung alte und neue Decor-Elemente auszumachen. Zwar war man augenscheinlich bestrebt, Raum-Ensembles zu schaffen, doch war es gleichzeitig auch möglich, Räume bewusst abweichend voneinander zu gestalten, um Abwechslung zu bieten[23].

Unfertigkeit als Zeichen andauernder Neudecorationen

Neben der kohärenten und inkohärenten Gestaltung spielt auch die Unfertigkeit von Decor-Elementen bei der Analyse von Alt und Neu eine wichtige Rolle. Von Unfertigkeit kann immer dann gesprochen werden, wenn Ausstattungselemente Zeichen einer anstehenden Bearbeitung aufweisen, die für den Betrachter klar erkennbar waren. Man denke zum Beispiel an die Verbindung von Malereien mit Rauputz an einer Wand, die Abwesenheit von Malereien an einer der Wände des Raums, oder gar eine unverputzte Wand. Am Boden könnte das Fehlen einer Türschwelle oder eine nur provisorisch ausgebesserte Fehlstelle auf andauernde Neudecorationen und einen älteren Decor hingewiesen haben. Dabei spielte auch die Verortung der mutmaßlich unfertigen Räume eine wichtige Rolle. Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, arbeitete man sich auf der Insula IX 5 in der Regel vom Atrium zum Peristyl des Hauses vor. Am Peristyl decorierte man in der Regel einen größeren Aufenthaltsraum wie ein Triclinium oder einen Oecus neu. Kleinere Cubicula und die

---

22 S. Kapitel II.2. Symmetrie und Stimmigkeit sind bei Ehrhardt ein zentrales Kriterium bei der angemessenen Renovierung der Wände. Auch Haug und Watts heben die Bedeutung eines symmetrischen Aufbaus bei der Gestaltung von Wänden und der Architektur hervor (vgl. Haug 2020, 527–531; Watts 1987, 108–115).

23 Haug verweist mit einem Fokus auf die Gestaltung auf das Westatrium der Casa del Fauno (VI 12,2) und das Ostatrium und das Peristyl in der Casa del Labirinto (VI 11,8–10) (Haug 2020, 550 f.). In beiden Häusern war man bestrebt, die Höfe nebst der auf sie geöffneten Räume im älteren Stil zu erhalten und so ein einheitliches Gesamtbild zu schaffen. Gleichzeitig gelte dieses Bestreben nur beschränkt für die verschließbaren Räume. So weisen die Cubicula am Ostatrium der Casa del Labirinto (VI 11,8–10) Decorelemente unterschiedlicher Stilphasen auf. Ehrhardt führte bereits aus, dass die Besitzer größerer Häuser bestrebt waren, architektonisch zusammenhängende Trakte einheitlich zu gestalten (Ehrhardt 2012, 214). Als Beleg fügt er dafür vorgenommene Verschmelzungen an, die darauf abzielten, älteren Decor ‚stimmig' zu erneuern. Erneut geht es allerdings ausschließlich um die Gestaltung von Bereichen und nicht um die Wirkung, die dadurch erzielt wurde.

Küchentrakte konnten, mit Ausnahme eines Larariums, hingegen auch nur mit grauem Rau- oder unbemaltem Verputz gestaltet werden. Zwar können die Ergebnisse der Insula IX 5 nicht stellvertretend für ganz Pompeji stehen, sie legen aber nahe, dass sich die architektonisch besonders hervorgehobenen großen und außergewöhnlichen Räume stark von den kleinen Funktionsräumen unterschieden[24]. Ein Betrachter sah in diesen Bereichen fehlenden ästhetischen Decor mit höherer Wahrscheinlichkeit als unfertig an als beispielsweise im Küchentrakt.

Hinsichtlich der eingeführten Analysekategorien Kohärenz/Inkohärenz und Fertig-/Unfertigkeit ist auch zu analysieren, in welchem Verhältnis sie zueinanderstehen. Augenscheinlich ging Unfertigkeit immer mit einer gewissen Inkohärenz einher. Eine fertige Ausstattung musste aber nicht zwingend ein kohärentes Bild erzeugen und trotz einiger Inkohärenzen kann ein Raum auch vollendet erscheinen.

Für die Analyse der Häuser ergibt sich daraus folgendes Vorgehen. Zu Beginn eines jeden Kapitels wird ein kurzer Überblick über das Haus gegeben. Daran schließt die Untersuchung jener Räume an, die alte und neue Decor-Elemente aufweisen. Dabei wird das Ziel verfolgt, die Wirkung des Decors auf den Betrachter hinsichtlich der Analysekategorien Kohärenz/Inkohärenz und Un(fertigkeit) zu untersuchen. Abgeschlossen wird die Betrachtung der Häuser durch eine Analyse der raumübergreifenden Wirkung des Decors. Für diese Analyse wird ein Betrachter eingeführt, der sich vom Eingang kommend zum größten ausgestalteten Aufenthaltsraum bewegt. Der Fokus liegt folglich auf verschiedenen statischen und mobilen Blickwinkeln, die es ermöglichen, auf das Zusammenspiel von Alt und Neu abzustellen. Dabei kommen auch die vollständig neu ausgestalteten Räume in den Blick, da sie raumübergreifend zum Zusammenspiel aus Alt und Neu beitragen.

1. Haus IX 5,2. Der Zustand 79 n. Chr.

Das Atriumhaus im Nordwesten der Insula geht in seiner heutigen Form auf einen Umbau im 1. Jh. v. Chr. zurück[25]. Zu diesem Zeitpunkt wurde das Haus nach Süden erweitert und ein Peristyl eingebaut (Abb. 5). Die letzte Phase ist geprägt von einer schweren Beschädigung der Westfassade, die umfangreiche Reparaturen erforderlich machte. Die anschließenden Renovierungen dauerten 79 n. Chr. noch an (Abb. 15)[26]. Wie dargelegt konzentrierten sich diese hauptsächlich auf den vorderen Hausteil, wo eine Reihe von Räumen zu finden sind, die eine Kombination aus alten und neuen Decor-Elementen aufweisen, die für die folgende Analyse relevant sind. Zu ihnen gehören die Fauces (a), das Atrium (b), die Alae (d) und (g) und die Cubicula (e) und (h). Sie weisen eine Kombination aus älteren Pavimenten und rau- oder unverputzten Wänden auf. Hinzu kommen das Triclinium (i) und das Tablinum (k), die in der letzten Phase vollständig ausgestattet waren. Hier gehen ältere Böden und neue Wandmalereien zusammen. Hervorzuheben ist außerdem Cubiculum (c), in dem eine ältere Wandmalerei vierten Stils erneuert wurde. Am kleinen Korridor (m) an der Westseite des Hauses ist außerdem Raum (n) von Interesse, der eine Kombination aus älteren Wandmalereien und unverputzten Wänden aufweist. Weniger weit vorangeschritten waren hingegen die Arbeiten im hinteren Hausteil um das Peristyl. Dort sind hinsichtlich Alt und Neu der Peristylhof (p) und dessen Portiken interessant, in denen erste Neudecorationen zu fassen sind. Hinzu kommt Oecus (u) und Korridor (w), in dem nach dem Beben ein aufwendiges Lararium errichtet wurde[27].

24 Haug (2020, 552) stellt zwar fest, dass sich die Mehrheit der Räume nicht in das von Wallace-Hadrill entworfene Schema von „grand and humble" einordnen lassen, die besonderen Prunkräumen und kleinen Servicebereiche jedoch häufig einer solchen Hierarchie entsprachen.

25 S. o.

26 Für eine ausführliche Analyse der Phasen im Detail s. Kapitel III.1, in dem neben der Analyse der Decor-Entscheidungen auch ein Überblick über die Entwicklung der Decor-Elemente gegeben wird.

27 Zum Lararium s. Mau 1879, 54 f; Boyce 1937, 85; Fröhlich 1991, 296. Zur Datierung in die letzte Phase s. o.

1.1 Das Zusammenspiel von Alt und Neu in Haus IX 5,2. Raum für Raum

Der Betrachter betritt das Haus über lange, schmale Fauces (a), die von der Via di Nola aus über zwei Türschwellen aus grauem Basalt zugänglich sind[28]. Der schlauchartige Zuschnitt des Gangs lenkt den Blick in das dahinter liegende Atrium (b). Über eine Tür am Übergang von den Fauces zum Atrium[29] kann die Blickachse kontrolliert werden. Bei geöffnetem Durchgang blickt der Betrachter in den Atriumshof, das dahinter anschließende Tablinum (l) sowie den Peristylhof und den großen Saal (v) am Südende des Hauses[30]. Die Fauces (a) besitzen in der letzten Phase keinen ästhetisch aufwendigen Decor mehr. Die Wände sind mit einem grauen Rauputz bedeckt[31] und der Boden weist ein rotes Opus signinum (Cocciopesto) mit unregelmäßig verlegten weißen Tesserae[32] auf. Die unverputzten Wände stehen in einem Widerspruch zum Boden und verleihen dem Raum einen unfertigen Eindruck. Besonders die Türschwellen aus Basalt wirken zudem alt. Im Zusammenhang mit dem Paviment lassen sie den Decor am Boden älter wirken als die rau verputzten Wände[33]. Die Differenz zwischen dem Decor der Pavimente und der provisorischen Verkleidung der Wand sensibilisiert den Betrachter somit bereits beim Betreten des Hauses für die Möglichkeit weiterer unvollendeter Räume.

Das Atrium und die Alae

Das an die Fauces (a) anschließende Atrium (b) verfügt über ein symmetrisches Set an Räumen. An der Nordseite des Atriums (b) werden die Fauces (a) von zwei Türen eingefasst, die das Haus mit den vorgelagerten Tabernae (1) und (3) verbinden. Im Osten und Westen befinden sich die Alae (e) und (h), die von zwei Cubicula flankiert und somit visuell hervorgehoben werden. Im Süden schließt zentral ein weit geöffnetes Tablinum (k) an, das von zwei schmalen Zugängen umgeben wird. An der Ostseite handelt es sich um ein Triclinium (i) und an der Westseite um einen Korridor (m)[34]. Mit Ausnahme der Nordseite ergibt sich somit an allen Seiten ein regelmäßiger Rhythmus aus zwei Durchgängen, die eine breite Öffnung einfassen.

Im Atrium (b) ist man von unverputzten Ziegelwänden (Opus vittatum mixtum) umgeben, die dem Raum ein unfertiges Erscheinungsbild verleihen. Der Boden weist ein rotes Opus signinum

---

28 Es handelt sich um zwei hintereinander verlegte Schwellen aus grauem Basalt. Die erste Schwelle regulierte den Eingang des Hauses, die zweite trennte wahrscheinlich einmal einen Vorraum ab. Letztgenannter existierte in der letzten Phase des Hauses nicht mehr. Das Material und der verlorengegangene Vorraum deuten darauf hin, dass die Schwellen zu einer älteren Phase des Hauses gehören. Eine fixe chronologische Einordnung ist hingegen nicht möglich.

29 Mau erwähnt zwei Lavasteine, die den Übergang zum Atrium markieren: „L'imboccatura della fauce nell'atrio era munita di antepagmenta sotenute da due pietre di lava, ognuna con un buco quadrangolare, e simili pietre si vedono agli ingressi delle ale e del tablino, mentre le altre porte sono munite di soglie di lava." (Mau 1879, 26 f).

30 S. u.

31 Der Rauputz ist heute in situ nicht mehr zu erkennen. Lediglich das Korkmodell zeigt die Reste des ursprünglichen Putzes.

32 Das Opus signinum war 1879 erhalten (Mau 1879, 25 f.). Das zeitliche Verhältnis von Wand und Paviment ist nicht mehr eindeutig rekonstruierbar, da letzteres bis auf Fragmente heute gänzlich verloren ist. Zudem waren signina durchgängig beliebt. Aufgrund der Abwesenheit von Malereien an den Wänden ist es wahrscheinlich, dass das Paviment älter ist als der graue Rauputz. Wahrscheinlich gehörte es bereits einer vorherigen Phase an und wurde, anders als die Wandmalereien, nicht erneuert.

33 Das Paviment ist heute nur fragmentarisch erhalten und lässt sich nicht mehr datieren (s. Kapitel III.1). Es kann also sein, dass der Eindruck den Betrachter an dieser Stelle täuscht. Anders verhält es sich mit den Schwellen, die durchaus älter sein können.

34 Zwar handelt es sich an der Südwand nicht um eine spiegelsymmetrische Raumanlage, doch da die beiden flankierenden Zugänge beide sehr schmal sind (Raum (i) 1,42 m; Raum (k) 1,03 m), entsteht ein einheitliches Erscheinungsbild.



Abb 53: Haus IX 5,2, Atrium (b), Blick entlang der zentralen Sichtachse

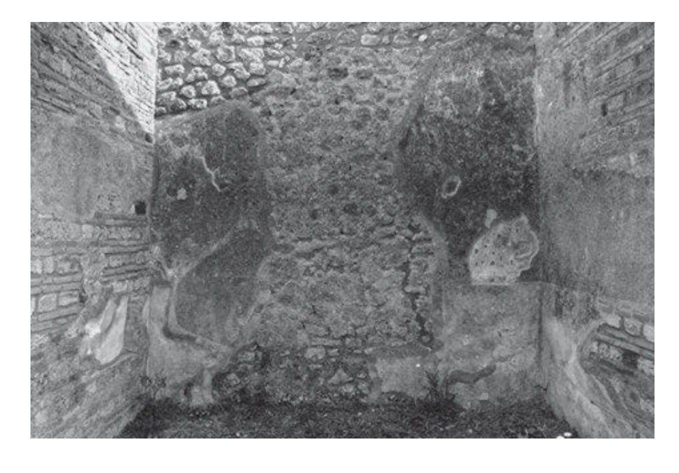


Abb 54: Haus IX 5,2, Ostwand der östlichen Ala (e) mit Resten eines weißen Sockels

(Cocciopesto) mit unregelmäßig verlegten Tesserae auf[35]. Im Zentrum des Atriums zieht ein Impluvium aus massiven Tuffblöcken **(Abb. 53)**[36] die Aufmerksamkeit auf sich. Die Tuffplatten erscheinen durch ihr Material und ihre wuchtige Form ‚altertümlich' und stehen in einem Kontrast zu den zeitgemäßen Marmorimpluvien[37].

Die Zugänglichkeit der Alae (e) und (h) an den Längsseiten des Hofes kann durch eine doppelte Flügeltür reguliert werden. Sofern diese gleich gestaltet und geschlossen waren, vermittelten die Alae ein einheitliches Erscheinungsbild. Sind sie hingegen geöffnet, so ergibt sich für den Betrachter ein abweichender Anblick.

Die östliche Ala (e) weist an den Wänden einen grauen Rauputz auf, der auf einem weißgrundigen Sockel dritten Stils aufsitzt **(Abb. 54)**[38]. Die Wände zeigen somit ein einheitliches, symmetrisches

---

35 Es handelte sich um eine dünne Linie aus weißen Tesserae, die kaum wahrnehmbar gewesen sein dürfte (Mau 1879, 25 f.). Das Ornament ist wie ein Großteil des Paviments heute verloren.

36 Mau geht davon aus, dass das Impluvium älter ist (Mau 1879, 25). PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 371 Abb. 2 das Impluvium datiert aufgrund des Materials in die frühe Zeit des Hauses. Es misst 3,50 × 3,00 m und ist 0,20 m tief. Das zeitliche Verhältnis zum umgebenden Decor ist nicht klar, da der Boden nicht mehr erhalten ist. Aufgrund des Materials scheint ein früher Entstehungszeitraum möglich. Als terminus ante quem kommt die Errichtung des doppelten Tablinums (k) und (l) in Frage, da das Impluvium in einer Achse mit den beiden Räumen angelegt ist, zum Eingang jedoch einen kleinen Winkel bildet.

37 Das Impluvium erinnert in seiner Form an die Impluvien aus dem Atrium der Casa di Salustio (VI 2,4) (PPM IV (1994) 87–147 s. v. VI 2,4 Casa di Salustio (V. Sampaolo) 93 Abb. 6.7) und dem Atrium der Casa del Forno di ferro (VI 13,6) (PPM V (1994) 158–174 s. v. VI 13,6 Casa del Forno di ferro (V. Sampaolo) 160 Abb. 2).

38 S. o. Ursprünglich war eine Malerei dritten Stils auf weißem Grund zu erkennen (Mau 1879, 27). Die Malereien sind heute stark verblasst und erscheinen nur als weißer Unterputz. Es ist daher nicht möglich, Aussagen darüber zu treffen, ob der antike Betrachter die Malereien einer früheren Epoche zuweisen konnte. Für Maus These, dass ein Schrank in die Ala eingebaut werden sollte, finden sich keine Beweise. Vgl. Cova 2013, 381 f.

Erscheinungsbild. Allerdings dürfte sich aufgrund des Zusammentreffens von Rauputz und einem älteren Sockel kein kohärenter Gesamteindruck einstellen. Am Boden kann der Betrachter ein rotes Opus signinum (Cocciopesto)[39] mit unregelmäßig verlegten Tesserae ausmachen[40]. Das Zusammenspiel aus ästhetischen Decor am Boden und am Sockel der Wand zum einem und dem Rauputz auf Augenhöhe zum anderen mutet unfertig an und offenbart eine anhaltende Neudecoration.

Die gegenüberliegende westliche Ala (h) vermittelt ein abweichendes Bild[41]. Während die Nordwand eine Wandmalerei dritten Stils trägt[42], sind die zentrale West- und die Südwand unverputzt. An der Westwand besteht das Opus incertum aus Sarno-Kalkstein und wird durch drei Reihen aus Ziegeln (Opus vittatum mixtum) gegliedert. Die Südwand weist indes nur ein unregelmäßiges Opus incertum aus Sarno-Kalksteinen auf[43]. Die divergierende Gestaltung der Wände macht dem Betrachter deutlich, dass es sich um eine Reparatur handeln muss. Die Abwesenheit von Verputz an der West- und Südwand verleiht dem Raum zudem ein unfertiges Aussehen. Die erhaltenen Wandmalereien an der Nordwand dürften darüber hinaus als älteres Element erkennbar sein, da es wenig plausibel scheint, eine einzelne Wand neu zu gestalten.

Die Aufenthaltsräume am Atrium

Die vier kleinen Cubicula, welche die Alae einfassen, besitzen einen rechteckigen Grundriss und unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Größe nur marginal voneinander. Außerdem besitzen alle Cubicula einheitlich zugeschnittene[44] und verschließbare Zugänge[45]. Im geschlossenen Zustand tragen sie auf diese Weise zur visuell gleichförmigen Gestaltung des Atriums bei[46], die durch abweichend gestaltete Schwellen kontrastiert wird. Hinter den Türen verbergen sich hingegen unterschiedliche Ausstattungen. Für die Analyse von Alt und Neu sind lediglich die Cubicula (c), (d) und (g) relevant[47].

An der Ostseite des Atriums gelangt der Betrachter über eine auffällige helle Marmorschwelle (Abb. 12) in ein kleines Cubiculum (d)[48]. Durch die helle Schwelle wird der Eingang vom dunklen Boden des Atriums abgehoben. Die Wände weisen einen rötlich-grauen Verputz ohne Malereien auf[49]. Sie stehen somit in einem Kontrast zum kostbaren Material der Schwelle. Das Zusammenspiel aus Schwelle und Wänden verleiht dem Raum folglich einen inkohärenten Eindruck. Der Betrachter mag sich an dieser Stelle fragen, ob die Neudecoration des Cubiculums bereits abgeschlossen war.

39 Der Übergang vom Atrium in die Ala wurde durch ein dünnes Band aus weißen Tesserae betont (Mau 1879, 25 f.).
40 S. o. Die Wechselwirkung der beiden Decor-Elemente scheint bereits in der vorherigen Phase angelegt worden zu sein.
41 Der Boden ist heute nicht mehr erhalten und auch die Grabungstagebücher sowie das Modell schweigen über seine Gestaltung.
42 Mau beobachtete eine Wandmalerei dritten Stils an der Nordwand, ohne aber eine genaue Beschreibung des Decors vorzunehmen (Mau 1879, 25. 27).
43 Es ist nicht mehr möglich, Aussagen zum Paviment zu treffen, da heute keine Spuren eines Bodenbelags erhalten sind. Mau merkt an, dass die Ala zur Zeit seines Besuchs nicht geräumt war: „quella a destra non vidi sgombrata" (Mau 1879, 26); Firoelli macht keine Angaben zum Paviment (Firoelli 1878, 41 f.). Sollte kein Paviment mehr in Raum (h) existiert haben, dann würde ein ungewollter, aber starker visueller Bruch zwischen dem Atrium und der angrenzenden Ala existiert haben.
44 Die Durchgänge messen 1,1 × 0,45 m. Die Höhe der Durchgänge kann nicht mehr rekonstruiert werden.
45 Die Cubicula (c) und (f) waren mit Lavaschwellen versehen, Das Cubiculum (d) dagegen mit einer Marmorschwelle. Lediglich die Schwelle aus Raum (c), die 1,09 × 0,48 m misst, ist erhalten. Raum (f) war zum Zeitpunkt des Vulkanausbruchs verschlossen (Mau 1879, 26).
46 Die Gestaltung der Türen ist heute nicht mehr nachzuvollziehen.
47 Alle weisen Reparaturen oder Neuausstattungen auf (s. o.).
48 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 370.
49 Heute ist der Verputz nur an der Nord- und Ostwand erhalten. Aus dem Modell geht hervor, dass er sich zumindest auch an der Westwand befunden haben muss. Der Boden des Raums ist nicht mehr erhalten.

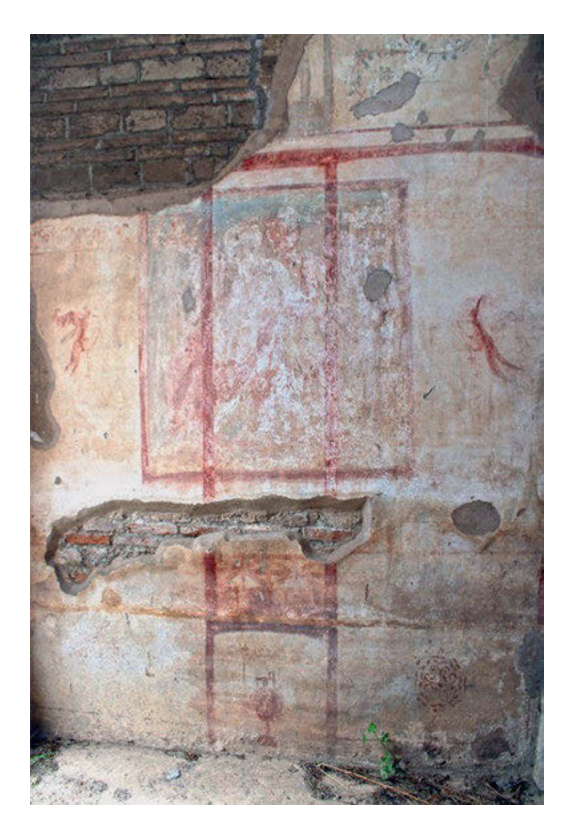


Abb 55: Haus IX 5,2, Nordwand des Cubiculums (c) mit durschlagendem Bildfeld unter den Malereien der letzten Phase

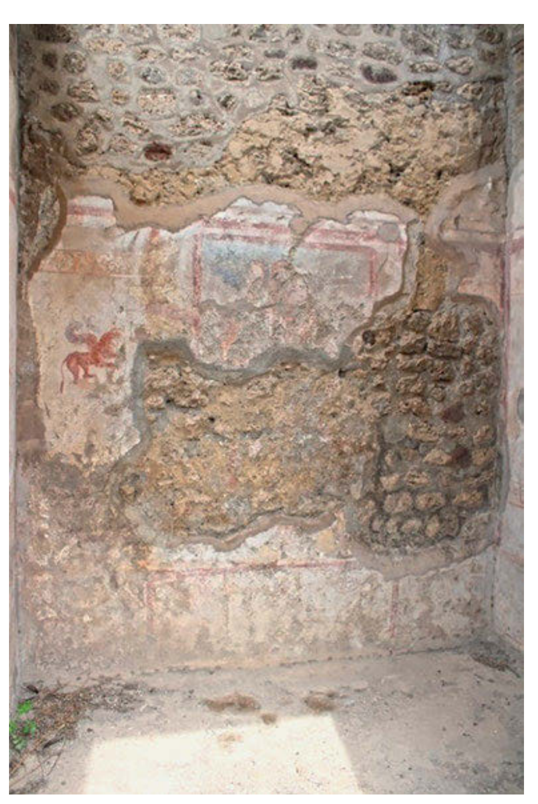


Abb 56: Haus IX 5,2, Ostwand des Cubiculums (c) mit Wandmalereien der letzten Phase



Abb 57: Haus IX 5,2, Südwand des Cubiculums (c) mit durschlagendem Bildfeld unter den Malereien der letzten Phase

Das zweite Cubiculum (c) an der Südostseite ist über eine antiquierte Basaltschwelle zugänglich. Beim Betreten des Raums wird augenblicklich eine Differenz zum Atrium (b) und Cubiculum (d) erfahrbar. Durch die in der letzten Phase vorgenommene Neuausmalung entsteht ein kohärenter Raumeindruck, der durch einheitliche Wandmalereien vierten Stils mit einem weißen Untergrund bestimmt wird **(Abb. 55–57)**[50]. Mit den Mitteln der Malerei wird dem Raum zusätzliche Struktur

50 Die Gestaltung des Cubiculums (c) erinnert an zahlreiche weitere Cubicula vierten Stils aus Pompeji. Auch für den Aufbau mit einem zentralen Durchblick, um den herum zwei Seitenfelder gruppiert sind, lassen sich weitere Beispiele finden. Erhardt verbindet sie in der Casa del Orso mit einer einfachen Renovierung nach dem Erdbeben (Ehrhardt 1988).

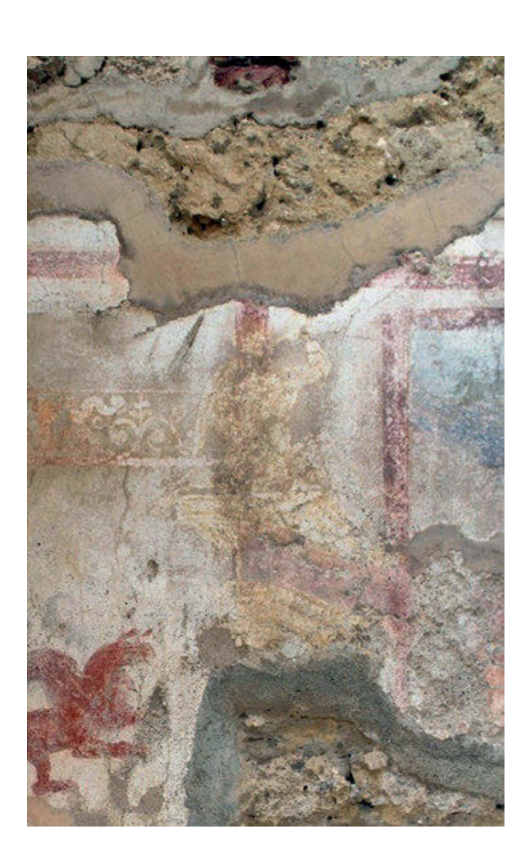


Abb 58: Haus IX 5,2, Detailaufnahme der Architekturelemente an der Ostwand des Cubiculums (c)

verliehen. Die Rückwand wird dabei gegenüber den Seitenwänden hervorgehoben. Sie weist im Zentrum ein Bildfeld mit der Darstellung von Herkules und Auge[51] auf, das durch seine Rahmung und die Positionierung zusätzlich betont wird und die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das zentrale Feld wird durch Architekturelemente mit Gesimsfiguren **(Abb. 58)** von den flankierenden Seitenfeldern getrennt. Besonders die Architekturelemente fallen in den Blick[52]. Zum einen setzen sie nicht auf der Sockelzone auf und wirken dadurch deplatziert und nicht in den Wandaufbau integriert[53]. Zum anderen sind die Gesimsfiguren, die sich auf Kopfhöhe des Betrachters[54] befinden,

51 Das Bildfeld ist heute fast vollständig unkenntlich. Eine Zeichnung aus dem 19. Jh. gibt den Zustand im Anschluss an die Ausgrabungen wieder (Robert 1884, Taf. 1). Zur Deutung s. Lorenz 2008, 204 f.; Hodske 2007, 176 f. Taf. 59,1–3; Romizzi 2006, 480; Coralini 2001, 93–96; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 372; Robert 1884, Taf. 1. Die Zeichnung zeigt die Beschädigungen des Bildfelds zum Zeitpunkt der Ausgrabung. Mau 1879, 50 f.; Sogliano 1879, Nr. 501; Fiorelli 1878, 42. Es handelt sich um eine Darstellung von Herakles und Auge. Vergleichbare Darstellungen finden sich in der Casa dei Vettii (VI 15,1); IX 5,6.17; Casa di Ercole e Augia (VIII 3,4) (vgl. Hodske 2007, 176 f.; PPM V (1994) 468–572 s. v. VI 15, 1 Casa dei Vettii (V. Sampaolo) 567 f. Abb. 164; PPM VIII (1998) 357–361 s. v. VIII 3, 4 Casa di Ercole e Augia (I. Bragantini) 360 f. Abb. 5) Im Gegensatz zu den Beispielen aus der Casa di Vettii und Haus IX 5,6.17 fehlt in der Casa di Ercole e Augia eine Quelle oder ein Fluss, an der sich der Vorfall laut schriftlicher Überlieferung zugetragen haben soll. Vgl. Apollod. 2,146; Hyg. fab. 99; Hes. fr. 165; Paus. 8. 47. 4.

52 Die Architekturdarstellung ist heute stark verblasst und im Detail kaum zu erkennen. Möglicherweise sollte es sich um eine Portikus, die von einem Architrav abgeschlossen wird, handeln.

53 Die Architekturdarstellungen wurden zwar perspektivisch gemalt, sodass sie eine räumliche Tiefe erzeugen sollen, doch durch das Fehlen einer Rahmung verfehlen sie diesen Effekt.

54 Die Gestaltungsweise und der schlechte Erhaltungszustand machen eine Interpretation nahezu unmöglich. Es scheint sich um einen muskulösen Mann zu handeln, wie anhand des linken erhobenen Arms erkennbar ist (Abb. 58). Rätsel geben die Flügel auf seinem Rücken auf, da der muskulöse Körper nicht zur Gestalt eines Eros passt. Möglicherweise handelt es sich bei den Flügeln auch um einen schlecht ausgeführten Mantel. In diesem Fall könnte hier ein Löwenfell angedeutet sein, denn an der Stelle des Kopfes befindet sich ein Gesicht, das dem einer Katze ähneln könnte. In diesem Fall hätten die flankierenden Figuren einen direkten Bezug zum Bildfeld, das einen Herakles-Mythos zeigt. Moormann nimmt an, dass es sich um Zentauren handelt, die in einem „modo plastico" dargestellt wären (Moormann 1988, 213).



Abb 59: Haus IX 5,2, Cocciopesto-Paviment in Cubiculum (c)

unproportional gestaltet, sodass die Körperpartien kaum voneinander getrennt werden können. Außerdem überlagern sie partiell die dünne Lisene, welche die Mittel- von der Oberzone trennt[55]. Im Zusammenspiel mit dem zentralen Mythenbild erzeugen die flankierenden Architekturen auf diese Weise eine leichte Unstimmigkeit, die beim Betrachter den Anschein erweckte, dass es sich bei den Architekturen entweder um eine Neudecoration oder um eine handwerkliche mangelhafte Arbeit handelt[56].

Die Seitenfelder werden durch goldene Filigranborten mit vegetabilen Greifenmustern[57] gegliedert und tragen durch Greifen, die auf das Bildfeld ausgerichtet, sind zur Betonung des Zentrums bei. Die Seitenwände sind symmetrisch zueinander gestaltet und weichen von der Rückwand ab. Zwar weisen sie eine für den vierten Stil charakteristische Dreiteilung auf, doch befindet sich im Zentrum der Mittelzone anstelle des Bildfelds nur ein schmaler Durchblick[58], der auf einem Gitterzaun aufsitzt (Abb. 55. 57)[59]. Außerdem unterscheiden sie sich von der Rückwand hinsichtlich ihrer Ornamentik[60]. Der Cocciopesto lässt hingegen keine Ornamente erkennen und ist eher schlicht

55 Eine ähnliche Rahmung vierten Stils, in der Architekturelemente bestehend aus einem Architrav und einem dünnen Säulchen in die Felder ausgreifen, ist in Triclinium 11 der Casa delle Amazzoni (VI 2,14) zu sehen. Dort ragen sie aus Durchblicken hervor und verschmelzen kunstvoll mit den Vignetten der Seitenfelder der Mittelzone (Vgl. PPM IV (1993) 168–197 s. v. VI 2, 14 Casa delle Amazzoni (I. Bragantini) 180 Abb. 23).

56 Einen solchen Aufbau zeigt das Cubiculum 10 der Casa delle Danzatrici (VI 2,22) (PPM IV (1993) 230–262 s. v. VI 2, 22 Casa delle Danzatrici (I. Bragantini) 248 Abb. 38).

57 Strocka zählt Filigranborten mit antithetischen Greifen wie die aus dem des Grabs des Pomponius Hylas in Rom zu Motiven, die sich bereits im dritten Stil entwickelten (Strocka 1987, 32). Gleichzeitig sei nach Strocka die flüchtige Ausführung von Filigranborten aber ein Indiz für eine spätere Entstehungszeit (vgl. Strocka 1991, 127. Anm. 833).

58 S. o. Die Einteilung der Wand mit einem Durchblick ist in der letzten Phase entstanden und beseitigte ein großes Bildfeld, das in der vorangegangenen Phase angebracht war. Das Bildfeld an der Nordwand zeigte eine Darstellung eines gelagerten Paares. Die Ikonographie war an gängige Mars- und Venus-Darstellungen angelehnt, ohne durch Attribute direkt auf das Götterpaar zu verweisen. Vgl. Lorenz 2008, 158–166 allgemein zum Schema ‚Venus aufgedeckt'; Hodske 2007, 148; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 371 f.; Strocka 1997, 131; LIMC 2/1 (1984) 505–580 s. v. Ares/Mars (E. Simon) 547 f.; Schefold 1957, 252; Robert 1884, Taf. 1; Mau 1879, 50 f.; Fiorelli 1878, 42 f; Sogliano 1879, 33 Nr. 134. Das Bildfeld an der Südwand kann nicht eindeutig bestimmt werden. Es zeigte einen gelagerten Jüngling, der von einer Frau im Vordergrund und einem Satyr im Hintergrund eingerahmt wird. Die Frau lüftet das Gewand des Gelagerten. Die Darstellung wird als Hermaphrodit und Mänade oder Ariadne und Dionysos gedeutet, vgl. Hodske 2007, 274 f; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 376; Mau 1879, 49; Sogliano 1879, Nr. 595; Fiorelli 1878, 42.

59 Abgesehen vom Gitterzaun ist nicht bekannt, wie die Durchblicke gestaltet waren, da die über den Bildfeldern angebrachten Malereien wieder abgeplatzt sind. Es ist mit einem Kandelaber oder Architekturelementen zu rechnen, die beide hinter dem Zaun platziert wurden und so einen Eindruck räumlicher Tiefe vermittelt hätten.

60 In den Seitenfeldern der Mittelzone befinden sich flüchtig ausgeführte, rote, geflügelte Figuren und in der Oberzone sind kleine Bildfelder mit Meeresvillen zu sehen, die an der Rückwand fehlen. Vgl. PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 371 f.




Abb 60: Haus IX 5,2, Westwand des Cubiculums (g), links Zustand heute, rechts Wiedergabe im Korkmodell von 1880

(Abb. 59)[61]. Die umfangreichen Neugestaltungen an den Seitenwänden bleiben dem Betrachter verborgen[62].

Das Cubiculum (g) im Südosten des Atriums weist fast keine Decor-Elemente auf **(Abb. 60)**. Der Betrachter wird von einfachen, rau verputzten Wänden empfangen. Lediglich an der Südwand erregt ein einzelnes Bildfeld[63] mit einer Darstellung der Europa, die von dem Stier über das Meer getragen wird[64], seine Aufmerksamkeit. Die Darstellung wird besonders betont, da die Figuren sowie der helle, blaue Hintergrund des Meeres in einem starken Kontrast zum grauen Rauputz des Raums stehen. Cubiculum (g) vermittelt somit einen inkohärenten und unfertigen Eindruck. Das einzelne erhaltene Bildfeld ist eindeutig als älteres Element zu erkennen, da es in den Rauputz eingebettet ist. Der Zustand der Wände führt dem Betrachter außerdem vor Augen, dass weitere Renovierungen anstanden, da ein einzelnes Bildfeld bewusst erhalten wurde, um Teil eines neuen Decors zu werden.

An der Südseite wird das Atrium (b) von einem Tablinum (k) mit einem breiten Zugang abgeschlossen, das von zwei schmalen Türen flankiert wird. Auf diese Weise erhält der südliche Teil des Atriums ebenfalls ein rhythmisiertes Erscheinungsbild. Hinter den flankierenden Durchgängen verbergen sich jedoch unterschiedliche architektonische Lösungen. Während sich an der Westseite nur ein kleiner Korridor (m) befindet, der zum Peristyl (p) führt und auf den sich zwei größere rechteckige Räume (n) und (o) öffnen, liegt hinter der Tür an der Ostseite ein geräumiges Triclinium (i).

Das Tablinum ist weit auf das Atrium geöffnet und in zwei Bereiche (k) und (l) geteilt. Es bildet einen breiten, schlauchartigen Trakt **(Abb. 61)**[65], der eine Verbindung zwischen Atrium (b) und Peristyl (p) herstellt. Der Übergang vom vorderen Abschnitt des Tablinums (k) zum hinteren (l) wird durch eine doppelflügelige Tür markiert, deren Türwangen in den Raum ausgreifen. Dadurch verjüngt sich der Raum nach Süden hin, sodass der Zuschnitt den Blick auf den hinteren Teil (l)[66] und

---

61 Der Bodenbelag ist nur spärlich erhalten. Die abweichende Gestaltung zu den Pavimenten des Atriums und der Ala (e) ist möglicherweise ein Indiz für eine spätere Anbringung.

62 Im Zuge der Renovierungen des Cubiculums (c) beseitigte man die Bildfelder an den Seitenwänden (s. o.). Hierzu auch Ehrhardt 2012, 18.

63 S. Kapitel IV.1.

64 Mau 1879, 26; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 383; Romizzi 2006, 480; Hodske 2007, 200–202. Die Darstellung ist nicht mehr erhalten. Es handelte sich um eine Frau mit gelbem Gewand, die auf einem Stier saß. Sie hielt sich an seinen Hörnern fest und beide blickten sich an. Unter den beiden war ein Meer zu erkennen. Darstellungen von Europa auf dem Stier lassen sich in Pompeji neunmal ausmachen (Lorenz 2008, 194). Sie gehören zu den im vierten Stil beliebten Einzelfiguren, die laut Lorenz über ein Drittel der Bilder ausmachen (vgl. Lorenz 2008, 187 f.). Allgemein zur Entführung von Europa in der zeitgenössischen Literatur Ovids s. Heldmann 2016, 159–181.

65 Beidseitig geöffnete Tablina existieren bereits im zweiten Stil und gewinnen in der frühen Kaiserzeit zunehmend an Beliebtheit (s. Haug 2020, 400 f.). Auf beiden Seiten offene Tablina entwickelten sich im 2. Jh. v. Chr. Sie stellen eine Alternative zu den Tablina mit breiten Fenstern dar, da sie es ermöglichten, einem Gast einen unverstellten und eindrucksvollen Blick in das Peristyl zu gewähren. Ein fest datierbares doppeltes Tablinum lässt sich in Haus Casa del Toro (V 1,7) finden, dessen Wandmalereien und Pavimente spätestens im zweiten Stil entstanden seien (Dickmann 1999, 153 f.).

66 Der Übergang zum hinteren Bereich wird durch zwei Pfeiler, die an die Seitenwände angesetzt sind und in den Raum hineinragen, architektonisch hervorgehoben.



Abb 61: Haus IX 5,2, Doppeltes Tablinum (k) und (l), Gesamtansicht mit Blick auf das Peristyl und den großen Saal (v)



Abb 62: Haus IX 5,2, Tablinum (k), Wiedergabe der Wandmalereien vierten Stils im Korkmodell von Neapel

in das daran angrenzende Peristyl lenkt. Über eine breite Flügeltür zwischen dem Atrium und dem Tablinum und eine weitere Tür[67] zwischen den beiden Raumteilen (k) und (l) konnte die Blickachse gezielt kontrolliert werden.

Die beiden Tablinumsteile unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Ausstattung voneinander. Im vorderen Teil (k) kann der Betrachter einheitliche, weißgrundige Malereien vierten Stils ausmachen. Der dreigeteilte Sockel wird von einem dünnen roten Band abgeschlossen, an das eine breite Mittelzone anschließt, die ihrerseits der Aufteilung der Sockelzone folgt[68]. Abgesehen von den roten Lisenen und Bändern, welche die Wand gliedern, fehlen figürliche Darstellungen oder Ornamente **(Abb. 62)**.

Am Boden befindet sich ein dezentral platziertes, aufwendiges Opus signinum (Cocciopesto)[69], das als älteres Decor-Element erkennbar ist. Es weist ein großes Emblema auf, das zur Ostwand hin versetzt ist[70]. Im Zentrum des Emblemas kann man ein großes Tondo mit einer kleinteiligen Ornamentik und antiquiert wirkenden, figürlichen Motiven in den Zwickeln ausmachen. Das Zentrum wird von einem Stern aus Rauten besetzt, der von einem quadratischen Rahmen eingefasst ist. An diesen schließt ein dünnes Band aus weißen Tesserae an, dessen Zwickel aus Palmetten bestehen, die von Delfinen flankiert werden[71]. Das Emblema wird außerdem durch ein Mäanderband ein-

---

67 Obwohl eine Schwelle fehlt, kann anhand der an die Pfeiler angesetzten Einfassungen für die Türpfosten gezeigt werden, dass die beiden Räume voneinander getrennt werden konnten. Dadurch war es möglich, den Blick in das Peristyl zu versperren und den Raum als abgeschlossene Einheit zu präsentieren.

68 Die Malereien sind heute kaum zu erkennen. Die Einteilung wird nur im Modell deutlich. Die Existenz einer Oberzone kann weder bestätigt noch bestritten werden.

69 S. o.

70 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 386; Pernice bemerkte bereits, dass Rautensterne in Kreisen ein beliebtes Motiv waren (Pernice 1938, 117. 121). Als weitere Beispiele neben Haus IX 5,2 nennt er die Häuser VI 14,40, VII 6,28, V 3,8; Blake 1930 Taf. 3.1.

71 Die Delfindarstellungen lassen eine große Sorgfalt erkennen. In der Nahsicht ist ein einzelnes schwarzes Tessera zu erkennen, welches das Auge des Tiers bildet (vgl. Blake 1930, Taf. 3.1).

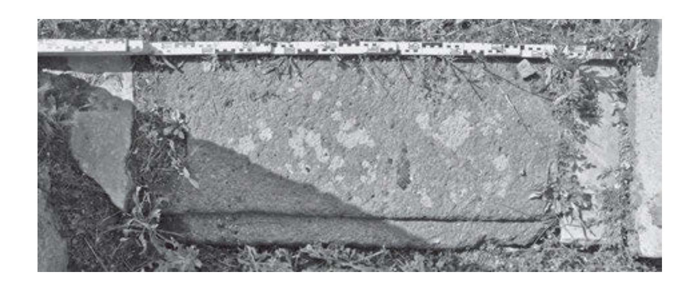


Abb 63: Haus IX 5,2, Triclinium (i), Türschwelle aus Basalt mit Rändern aus Kalkstein

gefasst, das es zusätzlich betont. An der Westseite setzt an diesen ein einfaches Punktband mit parallel zur Wand verlaufenden Tesserae an (Abb. 6. 8), das an der Ostseite fehlt.

Im Zusammenspiel mit den Wandmalereien ergibt sich dennoch ein einigermaßen kohärentes Erscheinungsbild. Die neu ausgemalten, symmetrisch und schlicht gestalteten Wände erzeugen zusammen mit den aufwendigen älteren Pavimenten den Eindruck eines Durchgangsraums, der das Atrium abschließt und weiter auf das Peristyl hinführen soll. Durch die dezentrale Lage des Emblemas und die asymmetrische Gestaltung des Paviments wird aber deutlich, dass es sich um Decor-Elemente unterschiedlicher Zeitstellung handeln muss.

Der hintere Teil (l) des Tablinums entspricht in seinem Zuschnitt dem vorderen Teil (k). An der Ostseite ist eine graue Zisternenöffnung aus Basalt[72] in den Boden eingelassen und an die Westwand ist eine kleine Hundehütte angesetzt[73]. Die Ausstattung des Raums wirkt hingegen provisorisch, denn an den Wänden kann der Betrachter einen grauen Rauputz ausmachen und der Boden zeigt einen unauffälligen, rötlichen Cocciopesto. Trotz der funktionalen Einbauten wie der Zisternenmündung und der Hundehütte verleihen die rau verputzten Wände den Raum einen unfertigen Eindruck, der in einem Widerspruch zum vorderen Teil (k) steht.

In der letzten Phase des Hauses wird der gewonnene Eindruck des Tablinums (k) und (l) zudem durch die Verschließbarkeit der beiden Raumteile bestimmt. Bleibt der hintere Teil (l) verschlossen, so erscheint das Tablinum (k) als kohärent ausgestalteter Raum. Im Zusammenspiel der beiden Tablinumsteile sticht dem Betrachter besonders die Differenz ins Auge. Die Verbindung aus schlichten Wandmalereien und aufwendigen Pavimenten auf der einen Seite und rau verputzten Wänden und einem Cocciopesto-Boden auf der anderen Seite verleiht dem Tablinum in seiner Gesamtheit ein inkohärentes Erscheinungsbild.

Östlich des Tablinums (k) schließt das rechteckige Triclinium (i) an, bei dem es sich um den größten Aufenthaltsraum am Atrium handelt. Das Triclinium ist über einen schmalen verschließbaren Eingang mit einer Schwelle aus Kalkstein und Basalt **(Abb. 63)** zugänglich. Bereits beim Eintreten wird deutlich, dass der Zugang nach Westen verschoben ist. Der Gesamteindruck des kohärent gestalteten Raums wird von hellen Wandmalereien vierten Stils auf weißem Untergrund bestimmt. Die Wände werden durch rote Lisenen gegliedert und weisen an allen Seiten eine Dreiteilung auf **(Abb. 64)**[74]. Durch die Ausmalung wird die Rückwand betont, denn dort kann der

72 Das Paviment des Raums ist nur partiell erhalten, sodass das chronologische Verhältnis der Zisternenöffnung zum Paviment nicht mehr erkennbar ist.

73 Jashemski 1979, 103 Abb. 163 gibt an, dass es sich aufgrund der Größe um einen kleinen Hund und nicht um einen Wachhund gehandelt habe. Heute lassen sich keine Reste mehr finden, die mit der Hundehütte in Verbindung gebracht werden können.

74 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 384–386. Auf den breiten Sockel folgt, getrennt durch ein rotes Band, die Mittelzone. An der Südwand sind im Sockel Reste eines Podests zu erkennen, bei dem es sich um das Fundament eines Architekturdurchblicks handeln könnte. Im Modell wird die Wand durch einfache Lisenen gegliedert. Beide Zonen sind durch rote Lisenen vertikal geteilt. Goldene Filigranborten in den Seitenfeldern verspannen die Paneele miteinander und lockern die Wand auf.




Abb 64: Haus IX 5,2, Triclinium (i), Wiedergabe der Wandmalereien im Korkmodell von Neapel. Links die Südwand, rechts die Westwand

Betrachter im Zentrum ein großes Bildfeld mit einem gerüsteten Jüngling[75] erkennen[76]. Es sticht durch seine aufwendige Gestaltung hervor und hebt sich von den Seitenfeldern und übrigen Wandzonen ohne figürliche Darstellungen und Ornamente ab[77]. Die langen Seitenwände folgen in ihrer Aufteilung zwar der zentralen Südwand, unterscheiden sich aber in ihrer Ornamentik. Während man im Sockel ein Mäandermuster[78] erkennen kann, weisen die Felder der Mittelzone, abgesehen von den goldenen Filigranborten, keine Ornamente mehr auf[79].

Kombiniert werden die hellen Malereien mit einem roten Opus signinum (Cocciopesto), das einen Teppich aus gleichmäßig diagonal zur Wand verlegten weißen Tesserae zeigt (Abb. 8). Nichts führt den Betrachter vor Augen, dass es sich um einen älteren Decor handelt, der mit jüngeren Wandmalereien kombiniert wurde[80].

Die Westseite des Hauses

Westlich des Tablinums (k) schließt ein schmaler, schlauchartiger Korridor (m)[81] an, der das Atrium mit dem Peristyl verbindet. Auf ihn öffnen sich zwei kleine Räume (n) und (o), mit einem ähnlichen architektonischen Zuschnitt sowie das Treppenhaus (z) zum Obergeschoss[82]. Auf das weit geöffnete

75 Mau 1879, 50 f.; Schefold 1957, 252; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 385. Das Bildfeld wurde von der Wand abgenommen, sein heutiger Aufenthaltsort ist unbekannt. Es scheint bereits zur Zeit der Ausgrabung beschädigt gewesen zu sein, da außer einer oberflächlichen Beschreibung keine Informationen vorhanden sind.

76 Aufgrund des Erhaltungszustands sind, abgesehen von dem Bildfeld, keine Informationen über die Ornamentik erhalten, vgl. Mau 1879, 50 f.; Schefold 1957, 252. Außerdem sind auch im Modell keine weiteren Ornamente erkennbar.

77 Die Wand ist heute stark verblasst, sodass ihre Gestaltung nur im Modell ersichtlich ist. An der Südwand sind im Sockel Reste einer Struktur zu erkennen, bei der es sich möglicherweise um ein Podest eines Architekturdurchblicks handeln könnte. Im Modell wird sowohl der Sockel als auch die Mittelzone durch rote Lisenen vertikal gegliedert. Die Seitenfelder der Mittelzone werden im Modell durch goldene Elemente miteinander verspannt, bei denen es sich augenscheinlich um die Wiedergabe von Filigranborten handelt. Die Oberzone ist auch im Modell nur angedeutet. Sie besitzt einen weißen Untergrund und weist keinerlei Ornamente mehr auf.

78 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 385 Abb. 32. Im Sockel der Ostwand war ursprünglich ein Mäandermuster zu erkennen, heute ist dieses nicht mehr greifbar.

79 Im Modell sind schwach Reste der Filigranborten zu sehen.

80 Die Mosaiksteine sind in Reihen diagonal zur Wand gesetzt und erzeugen ein einfaches Muster (s. o.). Das Opus signinum stammt wahrscheinlich aus einer früheren Phase und wurde unmittelbar nach der Errichtung des Raums angebracht. Dafür spricht auch, dass es gestalterisch auf das Paviment im angrenzenden Raum (k) Bezug nimmt. Es bildete eine Decorphase mit der roten Predella, die heute an der Ostwand unter dem weißen Sockel fragmentarisch wieder sichtbar ist.

81 Der Korridor ist heute ca. 1,25 m breit. Allerdings ist der Verputz in weiten Teilen von der Wand abgefallen. An den Stellen, an denen er noch haftet, ist er bis zu 0,05 m dick, sodass davon auszugehen ist, dass der Korridor 79 n. Chr. noch einmal 0,10 m schmaler war.

82 Das Obergeschoss ist heute in weiten Teilen zerstört. Nur selten können Befunde mit ihm in Verbindung gebracht werden. Gesichert scheint, dass es sich über den Räumen an der Westseite (f‘), (g‘), (h)‘, (n‘), (o‘), (q‘) und (r‘)) erstreckte. Besonders markant ist ein Befund aus Raum (q‘), in dem in einer Nische eine Larendarstellung zum Vorschein kam. Mau merkt an, dass sie zu einer früheren Phase gehörte (Mau 1879, 55). Sie zeigt deutliche Spuren einer Bearbeitung, die zur Anbringung eines neuen Putzes vorgenommen wurde. Die Nische setzt zudem direkt über den




Abb 65: Haus IX 5,2, Raum (o), mit Rauputz versehene Ost- (links) und Südwand (rechts)

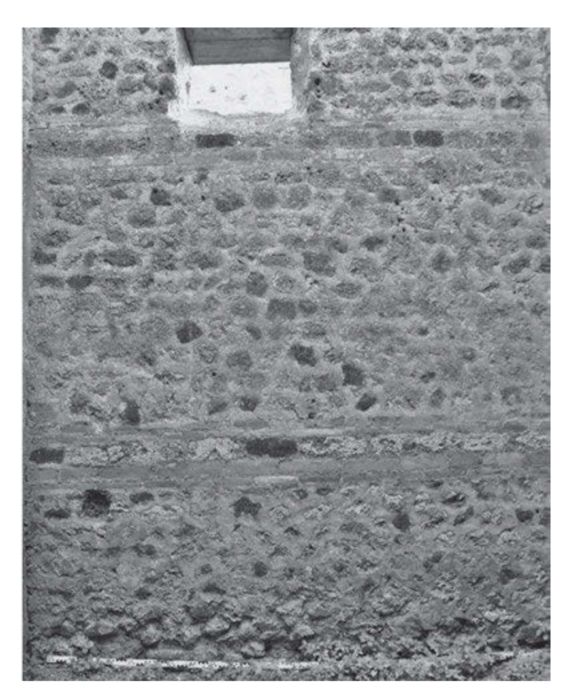



Abb 66: Haus IX 5,2, Raum (o), unverputzte Nord- (links) und Westwand (rechts)

Treppenhaus (z) ganz im Südwesten des Korridors (m) folgt schließlich ein schmaler Durchgang, der auf die westliche Portikus des Peristyls führt. Die Wände des Korridors weisen einen grauen Rauputz auf. Ähnlich verhält es sich auch mit den Wänden aus Raum (o). Dort sind die Ost- und Südwand mit einem grauen Rauputz versehen und die Nord- und Westwand unverputzt **(Abb. 65. 66)**. Im Treppenhaus (z) kann man an den Wänden eine einheitliche Zweiteilung der Wände sehen. Auf einen schlichten, grauen Sockel folgt eine helle, blassrote Hauptzone **(Abb. 67)**. Die Gestaltung hebt das Treppenhaus gegenüber dem Korridor somit als eigene Raumeinheit ab.

In Raum (n)[83], der durch eine schmale Tür[84] zugänglich ist, sind Wandmalereien angebracht. Die Nord- und Ostwand zeigen eine Wandmalerei zweiten Stils, die mit einer jüngeren Malerei kombiniert wurde **(Abb. 68. 69)**[85]. Die schwarze Predella[86] und die Mittelzone aus roten Orthostaten mit

Balkenlöcher an und muss sich daher im Obergeschoss im Sockel direkt über dem Paviment befunden haben (vgl. PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 388).

83 Heinrich 2002, 134 f.; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 387; Mau 1879, 27.

84 Die Tür ist nur 0,90 m breit und in etwa 1,80 m hoch.

85 Heute ist an der Ostwand nur die dunkle Predella erhalten. Der Rest des Verputzes ist abgefallen, sodass nicht klar ist, inwieweit die beiden Wände symmetrisch zueinander gestaltet waren.

86 Der heute weiß erscheinende Verputz ist nur fragmentarisch an der Nordwestecke erhalten.

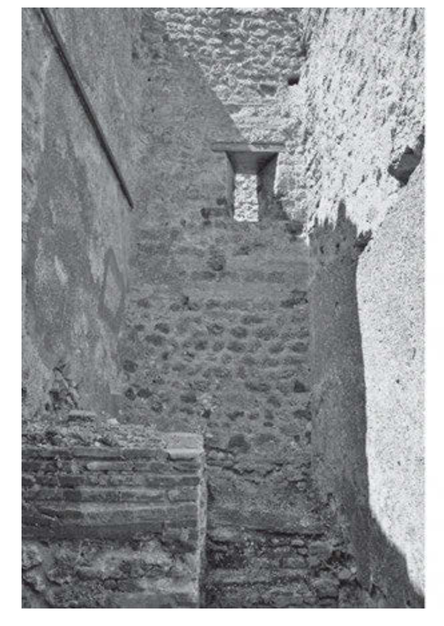



Abb 67: Haus IX 5,2, Treppenhaus (z), Blick in das Treppenhaus (links) und Detailaufnahme des rötlichen Putzes (rechts)

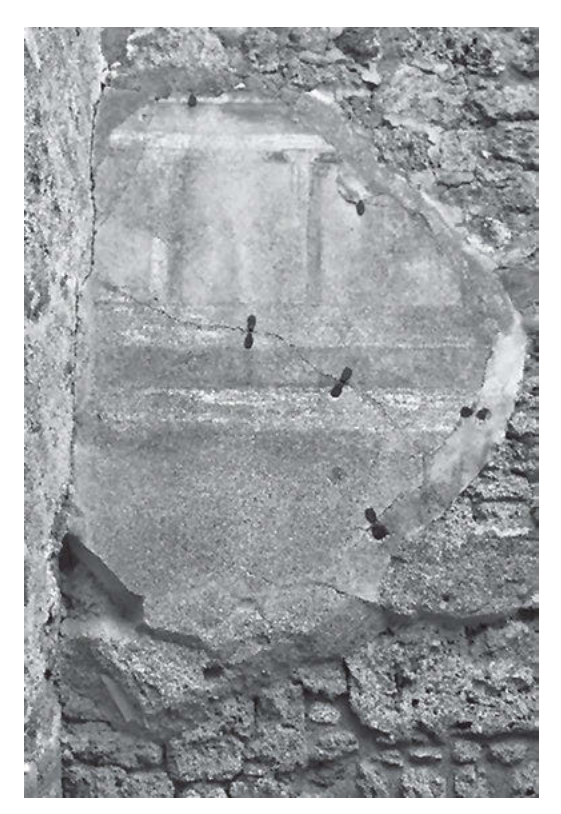


Abb 68: Haus IX 5,2, Nordwand des Cubiculums (n), Fragmente der Wandmalereien zweiten Stils



Abb 69: Haus IX 5,2, Ostwand des Cubiculums (n), Fragmente der Wandmalereien zweiten Stils

polychromen Rahmen[87] erzeugen einen farblichen und formalen Kontrast zur ansetzenden Oberzone[88]. In dieser ist eine polychrome Architekturdarstellung (möglicherweise eine Säulenhalle oder eine Portikus) zu sehen. Eingefasst wird die Darstellung von zwei hellen Blütenfriesen[89]. Während die Orthostaten eher geschlossen und flächig wirken, öffnen die Architekturdarstellungen die Wand. Die Oberzone hebt sich zusätzlich durch ihre Ornamente wie Girlanden oder silberne Blüten visuell gegenüber der Predella und den Orthostaten ab.

Die Süd- und Westwand weichen von der Gestaltung ab, sodass ein visueller Bruch entsteht. An die Stelle der Wandmalereien treten nun unverputzte Wände. Das Opus incertum der Südwand besteht aus einem aus grauem Tuff und beigem Kalkstein. An der Westwand kann der Betrachter zusätzlich drei Streifen aus Opus vittatum ausmachen, die das Opus incertum durchziehen. Der Boden weist ein rotes Opus signinum (Cocciopesto) mit unregelmäßig verlegten weißen Tesserae auf[90].

Die Kombinationen aus Decor-Elementen und unverputzten Wänden verleiht den Raum einen inkohärenten und unfertigen Gesamteindruck. Möglicherweise führte der partiell ansprechende Decor des Raums auch zu einer Überraschung beim Betrachter, der einen solchen abseits der großen Höfe – Atrium (b) und Peristyl (p) – nicht unbedingt erwartet.

Der Peristylhof und seine Räume

Im südlichen Hausteil um den Peristylhof sind nur wenige Räume zu finden, in denen das Zusammenspiel von Alt und Neu analysiert werden kann. Zu ihnen gehört das Peristyl und die Wände der Portiken, Oecus (u) sowie der Korridor zum Küchentrakt (w).

Das große, vierseitige Peristyl (p) **(Abb. 70)**[91] ist sowohl über das doppelte Tablinum (k) und (l) als auch den Korridor (m) zugänglich. Unter der nördlichen Portikus öffnet sich ein breites Interkolumnium[92], das einen unverstellten Blick auf die Südwand ermöglicht. Die einander gegenüberliegenden östlichen und westlichen Portiken sind symmetrisch gestaltet. Sie besitzen jeweils zwei Säulen, die von stuckierten Kapitellen bekrönt werden[93]. Auf den Säulen setzen dünne geziegelte

87 Vgl. Heinrich 2002, 134 f. Kat. 105 mit einer hypothetischen Rekonstruktion. Er gibt an, dass die Orhtostaten marmoriert gewesen sein müssen und dass die Rahmungen violett waren. Beides geht aus dem Befund heute nicht mehr hervor (Abb. 68. 69).

88 Allerdings ist es schwer zu entscheiden, ob durch diese visuelle Differenz der antike Betrachter erkennen konnte, dass es sich um zwei nebeneinander gestellte Decor-Phasen handelt.

89 Ehrhardt geht von einer Verschmelzung eines vierten mit einem zweiten pompejanischen Stils aus (Ehrhardt 2012, 25); Heinrich spricht von einem dritten Stil (Heinrich 2002, 135). Ehrhardt findet mehrere Beispiele, in denen ein zweiter Stil mit einem dritten verschmolzen wurde (Ehrhardt 2012, 128 f.). Selten handelt es sich um eine Hauptzone zweiten Stils und eine jüngere Oberzone. Ein solches Beispiel lässt sich in Tablinum (e) der Casa di P. Crusius Faustus (VI 15,2) finden in der eine Mittelzone zweiten Stils mit Orthostaten und Quadern mit einem jüngeren Stuckgesims kombiniert wird (vgl. Heinrich 2002, 110 Kat. 61; PPM V (1994) 573–577 s. v. VI 15, 2, Casa di P. Crusius Faustus (V. Sampaolo) 575 f). Allerdings ist das Portikus Motiv ungewöhnlich, sodass es unwahrscheinlich scheint, dass ein Betrachter eine vergleichbare Wand zuvor gesehen hat. Heinrich erwähnt eine deutlich hervortretende Putzfuge zwischen den Zonen, die nicht wie üblich fein verstrichen sei (Heinrich 2002, 135). Seine Beobachtung ist im Befund heute nicht eindeutig nachzuvollziehen.

90 Heinrich 2002, 135; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 387. Der Boden ist heute unter einer Deckschicht verborgen und nicht mehr erkennbar.

91 Das Peristyl ist heute in einem schlechten Zustand. Von den Stützelementen sind nur zwei an der Ostseite und eines an der Südseite erhalten.

92 Die Distanz zwischen den Säulen an der Nordseite beträgt ca. 5,50 m.

93 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 388 Abb. 38 zeigt die flachen Kapitelle noch. Die Abstände zwischen den Säulen an den Seitenportiken sind nicht mehr zu rekonstruieren, da nur ein Stützelement an der Ostseite erhalten ist. Im Modell ist zu erkennen, dass sie sich deutlich schmaler ausnehmen als an der Nordseite.



Abb 70: Haus IX 5,2, Peristyl (p), Wiedergabe im Korkmodell des Museums in Neapel

Bögen auf, die diese miteinander verbinden[94]. Die südliche Portikus wird an der Südost- und Südwestecke von zwei Dreiviertel-Säulen getragen[95]. Im Zentrum befindet sich eine Säule, die leicht nach Osten verschoben wurde, sodass sie nicht in der Sichtachse des Eingangsbereich des großen Saals (v) an der Südseite steht. Das Erscheinungsbild weicht damit von den übrigen Portiken ab und hebt die Südseite hervor. Zwischen den Portiken befindet sich ein helles Wasserbecken, welches das gesamte Zentrum des Hofes einnimmt[96].

Auf die Portiken öffnen sich eine Reihe von Räumen unterschiedlicher Größe. An der Nordseite wird der breite Durchgang des Tablinums (l) vom schmalen Eingang zum Korridor (m) an der Westseite und dem Eingang zu einem Oecus (u) an der Ostseite flankiert. Die Nordseite weist somit ein rhythmisches Erscheinungsbild auf, mit zwei schmalen Durchgängen, die einen breiten einfassen. Die gegenüberliegende Südseite wird von einem einzelnen monumentalen Saal (v) eingenommen (Abb. 7), der sich in der letzten Phase breit[97] auf die Portikus öffnet. An seinen Wänden kann der Betrachter lediglich einen schlichten grauen Rauputz erkennen und ein Paviment fehlt. Die Raumwirkung wird damit durch den signifikanten Kontrast zwischen monumentaler Architektur auf der einen und fehlendem Decor auf der anderen Seite bestimmt. An der westlichen Portikus befinden sich hingegen zwei kleine rechteckige Cubicula (q) und (r), mit einem eigenen Fenster

---

94 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 388. Die Strukturen sind heute nur partiell erhalten. Der Originalzustand ist besser im Modell wiedergegeben (Abb. 70). Mit Bögen verbundene Säulen sind in Pompeji eher selten. Sie lassen sich zum Beispiel am Peristyl der Casa della Fortuna (IX 7,20) finden (vgl. PPM IX (1999) 824–864 s. v. IX 7, 20, Casa della Fortuna (I. Bragantini) 832–834 Abb. 16. 17. 20).

95 Der Peristylhof inklusive der Portiken nimmt ca. 34 m^2 ein.

96 Das Wasserbecken ist heute nicht mehr erhalten und nur im Modell erkennbar. Dort zeichnet es sich durch eine beige, ebene Fläche aus. Es lässt sich jedoch nicht mit Bestimmtheit sagen, welches Material dort wiedergegeben wurde. Möglicherweise handelt es sich um Marmor oder Kalkstein.

97 Der Raum misst ca. 7,00 × 6,50 m und besitzt damit eine Fläche von ca. 45 m^2. Es handelt sich um den größten Raum der Insula, der sogar den Saal (f) aus der Casa di Giasone in seinen Ausmaßen übertrifft (7,85 × 5,4 m, 42 m^2). Es ist keine Schwelle mehr erhalten, sodass die Möglichkeit besteht, dass der Raum in der letzten Phase nicht mehr verschließbar war. Aufgrund der Größe des Raums müsste es sich um eine breite und hohe Doppelflügeltür gehandelt haben. Vgl. Dickmann 1999, 313–322 zur Entstehung von Festsälen in der frühen Kaiserzeit. Das Bedürfnis, einen großen Raum anstelle vieler kleiner zu errichten, führte zur zunehmenden Anlage großer cenationes. Charakteristisch sind die weit auf einen Hof geöffneten Zugänge und die kleinen Nebeneingänge, die auf weitere Räume oder einen Funktionstrakt führen. Aufgrund ihrer Entstehung in der frühen Kaiserzeit weisen die Festsäle besonders häufig einen Decor dritten pompejanischen Stils auf. Auch die Abwesenheit von Decor ist in der letzten Phase nicht unüblich (vgl. Casa di C. Vibius Italus (VII 2,18): PPM VI (1996) 586–614 s. v. VII 2, 18 Casa di C. Vibius Italus (V. Sampaolo) 586 f.).

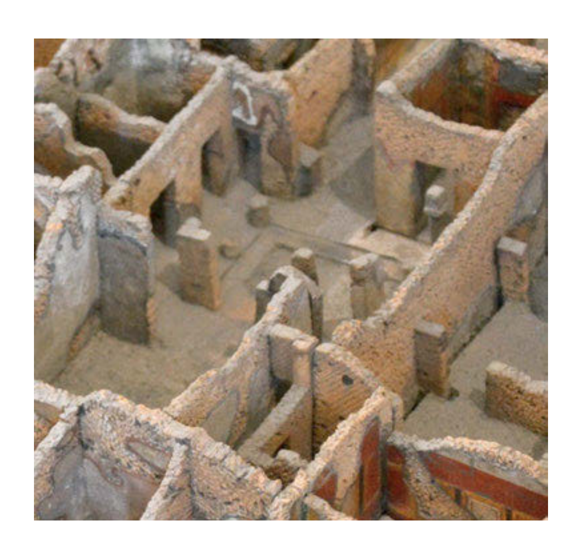


Abb 71: Haus IX 5,2, Peristyl (p), Detailaufnahme der Nordwand im Korkmodell

an der Westwand[98]. Sie sind ebenfalls ausschließlich mit einem grauen Rauputz verkleidet und ein Bodenbelag fehlt augenscheinlich. An der Südwestecke führt zudem ein kleiner Korridor (w) zum Küchentrakt (s) und (t) und dem Seiteneingang (Nr. 22) des Hauses. Lediglich an der östlichen Portikus befinden sich keine Räume. Allerdings gelangt man über die Portikus auf einen schmalen Nebeneingang des großen Saals (v) und zu zwei Funktionsräumen (x) und (y) in der Südostecke des Hauses.

Auch die Wände der Portiken nehmen sich allesamt unfertig aus. Bei genauer Auseinandersetzung kann man aber feine Abstufungen erkennen. Der aufgeraute, fischgrätenartige Rauputz[99] der Ostwand macht den Betrachter darauf aufmerksam, dass weitere Arbeiten anstanden. Der beige Putz der Nordwand ist weiter fortgeschritten **(Abb. 71)**[100]. Die Wände an der südlichen und westlichen Portikus sowie die Säulen weisen nur einen grauen Rauputz auf[101]. In Abgrenzung dazu macht der Boden einen vollendeten Eindruck. Im Fokus liegt das helle Becken im Zentrum, das sich auch farblich von dem Cocciopesto der Portiken abhebt. In der Wechselwirkung aus vollständigen Decor-Elementen am Boden und unfertigen an den Wänden entsteht folglich ein inkohärenter Gesamteindruck.

An der Nordostseite gelangt man auf einen nahezu quadratischen Oecus (u), der über eine ältere Basaltschwelle zugänglich ist. Er verfügt an allen Wandseiten über einen farbenfrohen, einheitlichen Decor vierten Stils. Die dreigeteilten Wandmalereien[102] gehen mit einer Öffnung der Wand durch Durchblicke zusammen. Das Zentrum der Mittelzone wird durch ein großes Mythenbild und Durchblicke mit Architekturdarstellungen hervorgehoben. Im Zusammenspiel der Mythenbilder

98 Die Fensterformen weichen voneinander ab. PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 390 Abb. 43. In Raum (q) ist das Glas des kleinen runden Fensters erhalten. In Raum (r) handelt es sich hingegen um ein größeres quadratisches Fenster.

99 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 388 Abb. 38.

100 Der Verputz ist heute nicht mehr erkennbar. Nur im Modell ist die Differenz zwischen dem Putz an der Nord- und dem an der West- und Südwand zu sehen.

101 Heute ist der Verputz nur fragmentarisch erhalten. Im Modell ist hingegen zu erkennen, dass alle Wände des Peristyls verputzt waren.

102 Die Bildfelder liegen auf einem blauen Hintergrund, der von einem roten Feld eingefasst wird. Das zentrale rote Feld wird wiederum von schmalen weißen Pilastern flankiert, die einen architektonischen Rahmen bilden. Daran schließen zwei helle, gelbe Seitenfelder an, die zum Rand der Wand von Architekturdurchblicken mit luftigem, weißem Untergrund durchbrochen werden. Auf die Mittelzone folgt ein filigraner weißer Fries, auf dem die Oberzone ansetzt. Dort werden in den Seitenfeldern die Durchblicke fortgesetzt. Der Sockel ist hingegen schwarz und erzeugt auf diese Weise einen dunklen Kontrast zur ansonsten farbenfrohen Wand (vgl. PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 392–398.).



Abb 72: Haus IX 5,2, Nordwand des Oecus (u)

kann der Betrachter eine Reihe von Szenen entdecken, die sich narrativ mit dem Sagenkreis um Troja und dem Leben des Achilles in Verbindung bringen lassen **(Abb. 72–74)**[103]. Lediglich in der Nahansicht ist eine Hervorhebung der Rückwand in der Ornamentik erkennbar[104]. Deutlich markanter ist ein breiter Riss, der sich an der Südwand durch die Fresken zieht und dass ansonsten kohärente Bild stört[105]. Zwar führt er nicht dazu, dass die Malereien des Raums inkohärent wirken, doch führt er dem Betrachter vor Augen, dass in Oecus (u) noch Reparaturen anstehen.

103 An der zentralen Nordwand ist eine Darstellung des Achilles auf Skyros zu erkennen (vgl. Hodske 2007, 202 f.; Romizzi 2006, 480 f.; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 393; Mau 1879, 53; Schefold 1957, 252; Sogliano 1879, 110; Fiorelli 1878, 42.). Das Motiv findet sich noch in der Casa di C. Cornelius Rufus (VIII 4,15, der Casa dei Vettii (VI 15,1) und Raum 119 der Domus Aurea. Zum Motiv s. Moorman – Meyboom 2013, 228–230 Taf. 119,11.12; Delbarre u. a. 2008, 40 f; Iacopi 1999, 51–72; Ghedini 1997, 84–86); Zur schriftlichen Überlieferung u. a. Hyg. fab. 96; Ov. met. 13, 160–170; Stat. ach. 1, 689–880. An der Ostwand befindet sich eine Darstellung von Vulcanus, welcher der ihm gegenübersitzenden Thetis den Schild des Achilles präsentiert, s. Lorenz 2008, 234–237; Hodske 2007, 216 f.; Romizzi 2006, 480; Gury 1986, 454 f. Die Darstellung an der Westwand kann nicht eindeutig bestimmt werden. Sie wird häufig als ‚Thetis bringt Achilles die Waffen' umschrieben (vgl. Hodske 2007, 218 Taf. 117; Romizzi 2006, 480; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 396; Schefold 1957, 252; Mau 1879, 53; Sogliano 1879, 112 f.). Vergleichbare Darstellungen stammen aus der Casa delle Quadrighe (VII 2,25), der Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7) und der Casa di Meleagro (VI 9,2.13). (Vgl. PPM IV (1993) 860–1004 s. v. VI 9, 6. 7, Casa dei Dioscuri (I Bragantini) 920 Abb. 112; PPM VI (1996) 683–717 s. v. VII 2, 25 Casa delle Quadrighe (V. Sampaolo), 715 Abb. 58).

104 An der Nord- und Südwand ist in den Durchblicken eine doppelstöckige illusionistische Sakralarchitektur mit einem Tholos, der von einer Gartenmauer umgeben wird, zu erkennen (vgl. PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 391 Abb. 49. 50). An der Ost- und Westwand befindet sich eine symmetrisch aufgebaute doppelstöckige Ädikula. Hier sind auch die Architekturen der Oberzone zu erkennen, deren Architekturen sehr kleinteilig gestaltet sind. So fallen bei genauer Betrachtung in der Oberzone vier Hermen in den Blick (vgl. Vgl. PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 396 Abb. 56; Moormann 1988, 213).

105 S. o.

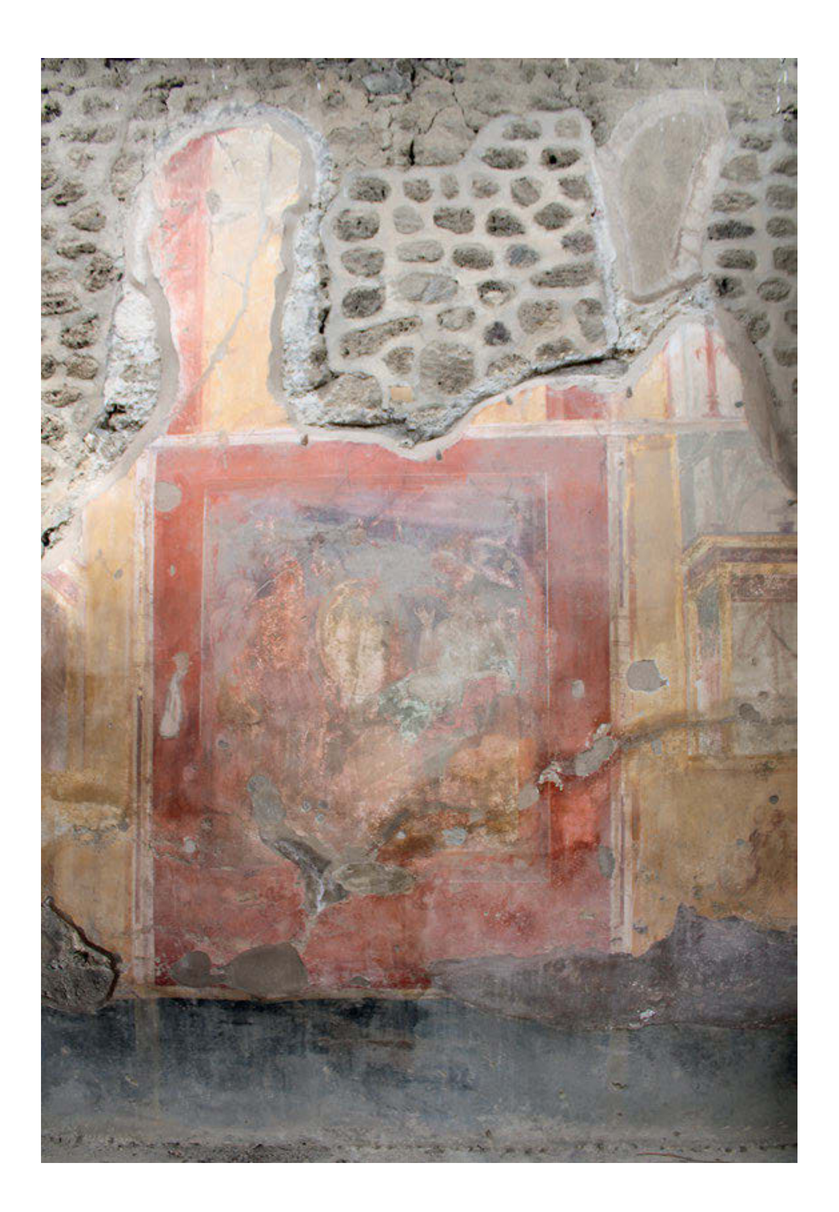


Abb 73: Haus IX 5,2, Ostwand des Oecus (u), Bildfeld mit Thetis in der Schmiede des Vulcanus

Ganz im Süden der westlichen Portikus gelangt man schließlich auf einen Korridor (w). An der Südwand befindet sich der Eingang zu einem Küchentrakt (s) und (t), an der Westseite liegt der Nebeneingang (22) des Hauses, der eine gebrochene Türschwelle aus Basalt- und Kalkstein aufweist, die den Eindruck einer Reparatur erweckt[106]. Die Gestaltung des Raums ist uneinheitlich. An der West- sowie der Nord- und Südwand kann man fast ausschließlich einen grauen Rauputz erkennen. In der Südecke der Ostwand befindet sich ein kleines Lararium. Die Wand zeigt dort einen hellen Verputz mit einer Larenmalerei auf Kopfhöhe. Die Darstellung ist in zwei Felder geteilt und wird von einem roten Rahmen eingefasst[107]. Im oberen Feld kann der Betrachter einen opfernden Genius umgeben von einer Reihe von Opferdienern, erkennen. Im unteren Feld ist eine große braune Schlange zu sehen[108]. Direkt an die Darstellung schließt an der Südwand, links des Eingangs zum

106 Zwischen den beiden Materialien ist außerdem eine stark hervortretende Bruchkante zu erkennen.

107 Im oberen Feld befindet sich der Genius mit einer Reihe von Opferdienern. Der Genius gießt eine Patera auf dem Altar aus und trägt ein Füllhorn, das heute nicht mehr auszumachen ist. Zu seiner Linken befindet sich ein camillus, der von zwei weiteren Figuren mit acerra in den Händen und von einer anderen Figur mit einer tibea begleitet wird. Im unteren Feld ist eine große braune Schlange zu sehen (Fröhlich 1991, 296 L. 105; Boyce 1937, 85; Mau 1879, 54)

108 Fröhlich berichtet, dass sich die Schlange zwischen Stauden und Schilfpflanzen auf den Altar zu schlängelt (Fröhlich 1991, 296, L. 105).

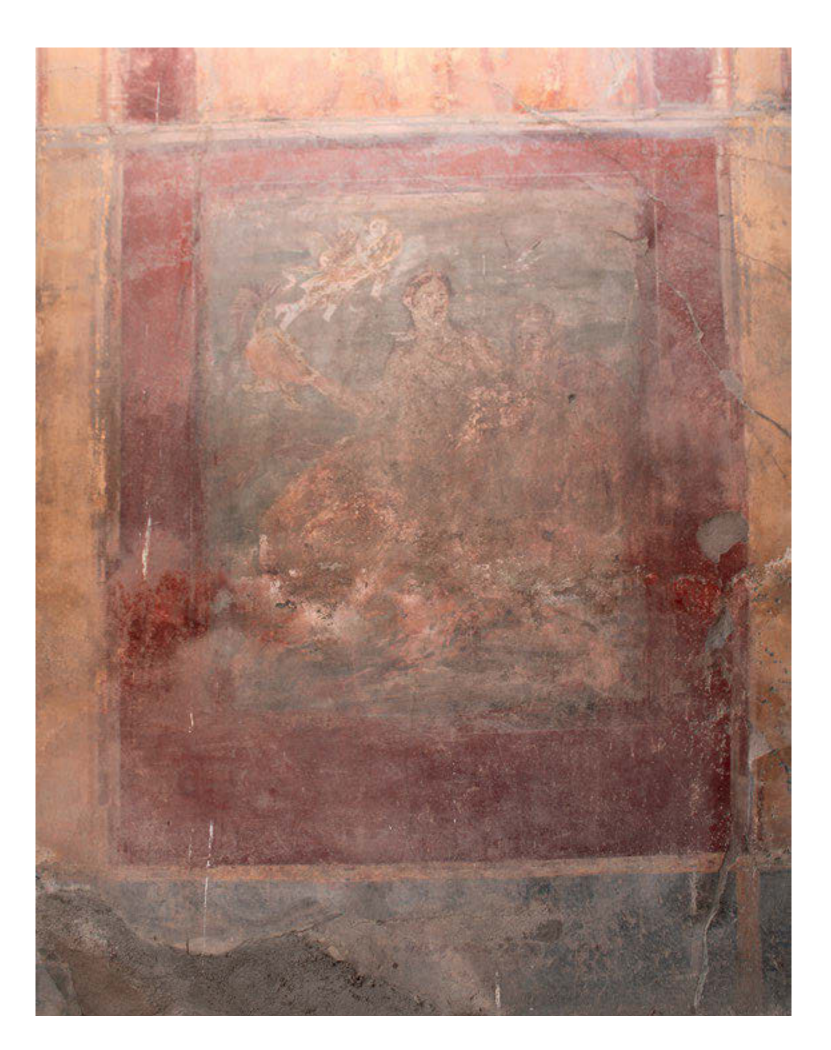


Abb 74: Haus IX 5,2, Ostwand des Oecus (u), Bildfeld mit „Thetis Achilles die Waffen bringend“

Küchentrakt (s) und (t), ein Feld mit der Göttin Vesta[109] an, die einen Esel herbeiführt. Vor der Wand, auf der die beiden sakralen Malereien angebracht sind, befindet sich außerdem ein kleiner

109 Vesta führt, mit einer patera in der rechten und einer Fackel in der linken Hand, einen Esel herbei. Das Objekt und der Esel sind ebenso wie der Kopf der Figur heute nicht mehr erhalten (Mau 1879, 54 f; Boyce 1937, 85; Fröhlich 1991, 296, L. 105). Laren treten in den Küchen in der Regel ohne weitere Gottheiten auf. Flower merkt an, dass die Laren in den Küchen normalerweise abseits anderer Gottheiten verehrt wurden (Flower 2017, 46–62). Der Kult habe dadurch alle Mitglieder des Hauses miteinbezogen, unabhängig von Familiengottheiten oder dem Ahnenkult. Anders verhält es sich mit Kultnischen am Atrium oder Peristyl, in denen man neben den Laren auch andere Götter berücksichtigt. Die Verbindung von Vesta und den Laren ist also vergleichsweise selten und individuell und lässt sich in Pompeji nur noch an vier weiteren Stellen nachweisen, die sich alle in unmittelbarer Nähe zu einem Herd oder Ofen befinden. Vgl. LIMC 5/1 (1990) 407–420 s. v. Hestia/Vesta (T. Fischer-Hansen) listet vier Fälle auf. Es handelt sich um Raum 16 der Casa del Labirinto (VI 11,8–10), in der sich die Malerei in unmittelbarer Nähe zum Ofen befindet und eine Darstellung mit einem Lar, Venus Pompeiana und Vesta aufweist; die Casa del Sirico (VII 1,25.47), in der an der Westwand der Küche (m) sich in der Nische über dem Ofen eine Darstellung von Vesta und Vulcanus, die an den Rändern von zwei Laren flankiert wurde, befand; Bäckerei VII 1,36.37 mit einer Nische in einem Raum an der Ostseite des Mühlraums der Bäckerei, in dem neben Vesta und einem Lar auch Bacchus zu sehen war und Bäckerei VII 12,13, in der in der Nische nahe am Ofen zwei Laren sowie zwei Schlangen angebracht waren, die sich auf einem Altar zu bewegen, vor dem Vesta mit einem Esel platziert ist (vgl. Boyce 1937, Nr. 185, 236, 240, 318; PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11, 8–10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 68; PPM VI (1996) 228–353 s. v. VII 1, 25.47, Casa del Sirico (I. Bragantini) 300; PPM VI (1996) 365–373 s. v. VII 1, 36.37, Panificio (V. Sampaolo) 373; PPM VII (1997) 494 f. s. v. VII 12, 13 (I. Bragantini) 495; Fröhlich 1991 Nr. L67. Nr. L79; Giacobello 2008 Nr. 57. Nr. 71). Die Kombination der beiden Entitäten lässt sich durch ihre ähnliche Natur und Nähe zum Herd erklären (LIMC 5/1 (1990) 407–420 s. v. Hestia/Vesta (T. Fischer-Hansen) Nr. 15–19; Coarelli 2012, 182 f. zeigt, dass in Rom der Vestatempel gegenüber dem Schrein des Kultes der lares praestites lag.

stuckierter Altar (Abb. 14)[110]. Er ist mit einem lesbischen Kyma verziert und zeigt am Schaft eine Girlande. Die Larendarstellungen wurden mit Bezug auf den Altar gestaltet, denn die Schlange an der Ostwand bewegt sich auf diesen zu[111]. Es ist schwierig zu entscheiden, ob sich im Zusammenspiel aus Rauputz, Larendarstellungen und Architektur ein kohärentes Gesamtbild einstellte. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die uneinheitliche Gestaltung den Raum wahrscheinlich inkohärent wirken ließ. Allerdings ist auch denkbar, dass ein Betrachter gerade in der Nähe der Funktionsräume keine aufwendige Gestaltung mehr erwartet, aber an kleine Schreine gewöhnt ist, die häufig in Küchennähe liegen. In diesem Fall würde er an der Gestaltung von Korridor (w) keinen Anstoß nehmen.

1.2 Die raumübergreifende Wirkung der Decor-Elemente im Spiegel von Alt und Neu

Die Rezeption des Hauses lässt sich in Bezug auf Alt und Neu zusätzlich raumübergreifend analysieren[112]. Neben der zentralen Sichtachse und dem Eindruck, den ein Betrachter während der Bewegung zum Triclinium (i) gewinnt, wird für Haus IX 5,2 zusätzlich der Blick entlang des Nebeneingangs (22) analysiert. Auf diese Weise können das Peristyl (p) und der Korridor (w) mit in die Analyse einbezogen werden.

Der Eindruck entlang der zentralen Sichtachse

Aus den Fauces des Hauses IX 5,2 kann der Betrachter über das Atrium und das doppelte Tablinum bereits einen Blick auf das Peristyl (p) und den großen Saal (v) werfen. Die streng symmetrisch angelegte Architektur des Atriums (b) mit seinen regelmäßig platzierten Raumöffnungen lenkt den Blick auf das doppelte Tablinum (k) und (l). Dieses trägt durch die Verengung des Durchgangs vom vorderen Teil (k) zum hinteren Teil (l) zu einer Fokussierung auf den hinteren Hausteil bei. Die Interkolumnien der nördlichen und südlichen Portikus des anschließenden Peristyls (p) nehmen ebenfalls auf die zentrale Sichtachse Bezug, denn sie wurden so angelegt, dass ein freier Blick auf den großen Saal (v) möglich ist. Decor und Architektur erzeugen im Wechselspiel in der letzten Phase jedoch kein kohärentes Bild. Sowohl die Fauces als auch das Atrium wirken aufgrund der rau- oder unverputzten Wände unfertig. Im Zentrum des Atriums zieht außerdem das Tuff-Impluvium die Aufmerksamkeit auf sich, das einen antiquierten Eindruck macht[113]. Hin zum Peristyl sticht im Kontrast zu den Fauces (a) und dem Atrium (b) vor allem der vordere Teil (k) des Tablinums heraus. Es zeichnet sich durch eine vollständige Ausstattung mit neu decorierten Wänden vierten Stils[114] in Verbindung mit einem aufwendigen älteren Paviment aus. Der daran anschließende hintere Teil (l) des Tablinums und die in der Achse liegende südliche Portikus des Peristyls (p) sowie der große Saal (v) weisen eine Kombination aus Rauputz an den Wänden und Decor-Elementen am Boden auf. Sie verstärken somit den Eindruck, mit einem unfertigen Haus konfrontiert zu sein. Die zentrale Blickachse verliert in der letzten Phase an Bedeutung, denn sie ermöglicht es nicht, einen repräsentativen Blick in das Haus zu gewähren. Stattdessen entsteht das Bild eines Hauses im Umbruch, in dem nur der vordere Teil des Tablinums (k) eine kohärente Ausstattung aufweist.

110 Der Altar misst 0,56 × 0,36 m.
111 Ein Paviment ist nicht mehr erhalten.
112 Haug führt in diesem Zusammenhang Achsen an, die auf Gestaltstrategien wie Symmetrie, Axialität und Rhythmus zurückgreifen (Haug 2020, 106).
113 S. o.
114 S. o. Die Wand ist nur durch rote Lisenen gegliedert. Ornamente, figürliche Darstellungen oder die omnipräsenten Filigranborten fehlen hingegen.

Allerdings besteht die Möglichkeit, die Zugänglichkeit einzelner Räume zu regulieren und den Blick des Betrachters entlang der zentralen Sichtachse einzuschränken. Von der Prämisse ausgehend, dass man bestrebt ist, die Unfertigkeit des Hauses zu verschleiern, wäre es zum Beispiel möglich, die breite Tür zwischen den vorderen Teil (k) und dem hinteren Teil (l) des Tablinums zu verschließen. Auf diese Weise fungiert der kohärent gestaltete Raum (k) als repräsentativer Abschluss des Atriums. Dieser Effekt konnte durch die Öffnung der Tür zu Triclinium (i) gesteigert werden. Dieses zeigt ebenfalls ein kohärentes Erscheinungsbild und weist an der Rückwand mit einem großen Bildfeld ein vergleichsweise repräsentatives Element auf. Hinzu kommt, dass die Farbwahl in den beiden Räumen aneinander angeglichen ist und so den Eindruck eines Ensembles erweckt.

Der Weg zum Triclinium (i)

Für einen Gast, der sich vom Eingang kommend auf das große Triclinium (i) an der Südostseite zubewegte, ergibt sich ein abweichendes Bild. Die inkohärente Ausgestaltung der Fauces und des Atriums, die zudem unfertig wirkt, setzt sich auch in den Alae (e) und (h) fort. Durch die Abwesenheit von Wandmalereien haben sie ihre Wirkung als Schauräume verloren. Außerdem erzeugt die unterschiedliche Gestaltung der beiden Alae eine Spannung zur symmetrischen Organisation der Architektur. Im direkten Vergleich treten die Malereien an der Nordwand der westlichen Ala (h) für den Betrachter besonders deutlich als älteres Decor-Element hervor. Auch die Cubicula (d) und (g) an der Nordost- und Südwestseite weisen keine einheitliche Gestaltung der Wände mehr auf und wirken unfertig.

Die unfertigen Räume werden von den übrigen Cubicula (c) und (f) sowie dem Triclinium (i) und Tablinum (k) kontrastiert, die sich durch einen vollständigen und kohärenten Decor auszeichnen. Im einheitlich neudecorierten Cubiculum (f), das sowohl vom Atrium als auch der Taberna (1) aus zugänglich ist, kann man Wände mit einem weißen Untergrund sehen, die durch rote Lisenen in Felder unterteilt sind **(Abb. 75)**[115]. Die den beiden Eingängen gegenüberliegenden Wände werden durch kleine Bildfelder im Zentrum der Mittelzone hervorgehoben. Während man vom Atrium kommend eine Darstellung der verlassenen Ariadne sehen kann[116], kommt von der Taberna aus ein Bildfeld mit einem Jüngling in den Blick[117].

Beim Durchschreiten der Räume kann der Betrachter außerdem erkennen, dass an den Wänden verschiedene Bezüge hergestellt werden. Sie weisen allesamt einen weißen Untergrund auf, der durch rote Lisenen eine charakteristische Dreiteilung erhält. Hinzu kommen Bildfelder mit mythologischen Darstellungen in den Cubicula (c) und (f) sowie im Triclinium (i), die immer

---

115 Die Wandmalereien zeigen eine charakteristische Dreiteilung und nehmen keine Unterscheidung zwischen der zentralen Wand und den Seitenwänden vor, vgl. PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 379–383; Schefold 1957, 252.

116 Das Bildfeld war bereits kurz nach der Ausgrabung nicht mehr erkennbar. Allerdings wurde eine Beschreibung während der Ausgrabungen angefertigt (vgl. Sogliano 1879, 98 Nr. 537; Mau 1879, 48). Ariadne sitzt am rechten Bildrand und hält sich die Hand vor die Augen. Hinter ihr steht Nemesis, die anhand ihrer Flügel identifiziert werden kann. Sie deutet auf ein abfahrendes Schiff im Bildhintergrund. Ihnen gegenüber steht am linken Bildrand ein Eros, der seine Augen mit den Händen bedeckt, als würde er trauern oder weinen (vgl. Hodske 2007, 157 f.; Romizzi 2006, 480; PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 383; Frederick 1995, 272 f.; Gallo 1988, 64; LIMC 3/1 (1986) 540–566 s. v. Dionysos/Bacchus (C. Gasparri) 544 f.; Schefold 1957, 252). Aussagen über die visuellen Effekte der Figuren sind nicht mehr möglich, da ihre Gestaltung nicht überliefert ist; Lillian Joyce, Jas Elsner und Lorenz weisen darauf hin, dass Szenen mit der verlassenen Ariadne an Dido erinnern (Joyce 2016, 56–58, Elsner 2007a, 31–33, Lorenz 2008, 106. Anm. 43). Letzteres ist ein Motiv dritten pompejanischen Stils, ersteres vierten pompejanischen Stils.

117 Das Bildfeld ist heute zerstört. Mau konnte noch den Oberkörper und jugendlichen Kopf einer männlichen Figur mit einer großen Fackel in der rechten Hand erkennen (Mau 1879, 48). Eine Interpretation war nicht mehr möglich (vgl. Schefold 1957, 252); anders bei Bragantini, PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 381, die von einer Herkules-Darstellung spricht; Lucia Romizzi greift beide Interpretationen auf (Romizzi 2006, 480).




Abb 75: Haus IX 5,2, Westwand des Cubiculums (f), links der Zustand heute, rechts die erhaltenen Wandmalereien im Korkmodell von Neapel

gegenüber den Zugängen des Raums platziert sind. Bei einer Nahsicht auf den Decor kommen auch gemeinsame Ornamente wie die auffälligen Filigranborten der Mittelzone mit aus Voluten wachsende Greifen[118] stärker in den Fokus. Dazu passen wiederum die roten Opera signina, die einen farblichen Kontrast zu den weißen Wänden herstellen. Eine Ausnahme stellt lediglich das Opus signinum des Tablinums dar, das sich durch seine komplexe Ornamentik gegenüber der eher schmucklosen Wand abhebt und so den Fokus von der Wand auf den Boden verschiebt. Dabei kommt auch die dezentrale Positionierung des Tondos zur Geltung, die dem Betrachter vor Augen führt, dass es sich bei dem Paviment um ein älteres Decor-Element handeln muss.

Auch an dieser Stelle ist es möglich, durch gezielte Schließungen bestimmter Räume ein abweichendes Bild des Hauses zu kreieren. Geht man davon aus, dass unserem Betrachter nur die neu ausgestalteten Wohnräume am Atrium (c), (f), (i) und (k) zugänglich gemacht werden, so wandelt sich der Eindruck. Zwar bleibt die anfängliche Wirkung eines Hauses im Umbruch bestehen, da die Fauces (a) und das Atrium (b) keinen vollständigen Decor aufweisen, doch verändert sich dieser sukzessive beim Blick in die angrenzenden Räume. Anstelle einer Kombination aus unterschiedlichen Decorations-Stadien entfaltet sich dem Betrachter nun eine farblich und strukturell einheitliche Gestaltung vierten Stils. An der Rückwand befindet sich zudem immer ein Mythenbild. Trotz der Gemeinsamkeiten bietet der helle Decor für die Räume unterschiedliche Lösungen an. Im Cubiculum (f) an der Westseite waren mehrere kleine Mythenbilder zu sehen, die von Filigranborten und Figuren in der Oberzone umgeben wurden. Im Cubiculum (c) an der Ostseite wurde man stattdessen von einem großen zentralen Bildfeld begrüßt, das bereits aus dem Eingangsbereich die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es wird von Durchblicken mit Kandelabern oder einfachen Motiven flankiert, die die Rückwand betonen. Das zentrale Tablinum (l) wirkte durch die fehlende Ornamentik schlichter. Den Abschluss bildete schließlich das große Triclinium selbst, das durch das große Bildfeld an der Rückwand bereits von außen zum Eintreten einlädt. Auf diese Weise war es möglich, zumindest den vorderen Bereich des Haues als einheitliches Ensemble vierten Stils wahrzunehmen, das nur wenig vom unfertigen Zustand des Hauses offenbart.

118 In Cubiuclum (f) sind die Borten gut erhalten (PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 380 Abb. 19).

Der Blick vom Nebeneingang (22) in das Peristyl

Vom Nebeneingang 22 sind Korridor (w) und das Peristyl sichtbar. Im Korridor hebt sich das Lararium in der Südostecke von den anderen mit Rauputz ausgestatteten Wänden ab und wirkt neu. Dieser Eindruck wird mit Blick auf das angrenzende Peristyl verstärkt, denn dort kann der Betrachter auf die Wand an der östlichen Portikus schauen, die gerade für eine Neudecoration vorbereitet wird. Der Kontrast zwischen dem unfertigen Peristyl und dem aufwendig gestalteten Lararium kann als Verweis auf die Bedeutung eines sakralen Ortes im Haus verstanden werden, hinter dem auch die Renovierung des Peristyls zurückstehen muss.

Die verschiedenen Blickwinkel haben deutlich gemacht, dass die Wirkung des Decors im Haus IX 5,2 im Jahr 79 n. Chr. stark von der Zugänglichkeit abhing. Dominant ist der Eindruck eines Hauses im Umbruch, in dem vor allem alte und unfertige Elemente nebeneinanderstehen. Bei einer vollständigen Öffnung des Hauses wird diese Wirkung verstärkt und es wird ersichtlich, dass ein Großteil der Räume am Atrium und Peristyl inkohärent und unvollendet blieben. Allerdings konnte eine Beschränkung der Zugänglichkeit auch dazu führen, dass ein Betrachter auf der zentralen Sichtachse oder beim Weg zum Triclinium zumindest die Räume am Atrium als in weiten Teilen kohärent gestaltetes Ensemble wahrnahm.

2. IX 5,6.17. Ein Musterhaus vierten Stils

Das von der Via di Nola zugängliche Haus IX 5,6.17 (Abb. 18) liegt recht zentral auf der Insula. Wie schon in Haus IX 5,2 wurde in der letzten Phase auch in Haus IX 5,6.17 eine Reparatur der Fassade vorgenommen, die hier aber den Eingangsbereich betraf. Hinzu kommt, dass Haus IX 5,6.17 in der letzten Phase großzügig renoviert wurde und fast flächendeckend neue Wandmalereien aus der Zeit des vierten Stils aufweist[119]. Außerdem scheinen auch die Pavimente zum großen Teil aus der letzten Phase zu stammen. Folglich lässt sich in Haus IX 5,6.17 nur an wenigen Stellen das Zusammenspiel von Alt, Neu und Unfertigkeit untersuchen. Im vorderen Hausteil am Atrium war nur das nordwestliche Cubiculum (b) ohne Wandmalereien vierten Stils (Abb. 20) ausgestattet[120]. Im hinteren Hausteil wiesen hingegen die Wände des Gartens (u) noch keinen vollständigen Decor auf[121] und im daran anschließenden Korridor (v) behielt man ältere Malereien dritten Stils bei[122]. Des Weiteren können die Funktionsräume wie die Küche (p) und die Latrine (t), die nur mit einem einfachen Verputz versehen wurden, in den Blick genommen werden. Möglicherweise stammte auch der Boden des Korridors (n) aus einer älteren Phase.

2.1 Das Zusammenspiel von Alt und Neu in Haus IX 5,6.17

Das kleine quadratische Cubiculum (b), welches im vorderen Teil des Hauses liegt und über den Vorraum (a‘) des Atriums zugänglich ist, weist an den Wänden eine einheitliche Gestaltung auf. Auf einen hohen weißen Sockel folgt eine Zone aus grauem Rauputz[123]. Obwohl die Wände kohärent gestaltet sind, erweckt die Kombination aus Fein- und Rauputz einen eher unfertigen Eindruck.

119 Zu den Bauphasen s. ausführlich Kapitel III.3.
120 Die Wände weisen einen schlichten Verputz mit einem rötlichen Sockel und einer rauen, grauen Oberzone auf.
121 S. o. Während die Südwand eine ältere großformatige Tierszene zeigte, war die Westwand nur rau verputzt. Die Nord- und Westwand waren sogar unverputzt.
122 S. o. Die Malereien sind heute nur noch im Modell erhalten (Abb. 78) und erinnern an die Gestaltung der Wände des Atrium-Peristyl-Hofs in der angrenzenden Casa di Giasone.
123 Das Modell belegt, dass es sich um den Originalzustand handelt, der direkt nach der Ausgrabung zu sehen war.



Abb 76: Haus IX 5,6.17, Latrine (t), Schwelle mit verschiedenen Steinfragmenten

Möglicherweise nimmt der Betrachter den roten Cocciopesto-Boden in diesem Zusammenhang als älter war, da es sich bei ihm um das einzige vollständige Decor-Element handelt.

Deutlich prägnanter kommt das Zusammenspiel von Alt und Neu im hinteren Hausteil zur Geltung. Bereits am Korridor (n) ist der Betrachter mit einer Reihe von Funktionsräumen konfrontiert, die einen unfertigen Decor aufweisen. Zu ihnen gehört an der Ostseite die Küche (p), die durch einen großen Ofen, der sich gegenüber der Tür befindet, als solche zu erkennen ist[124]. Die Wände weisen überwiegend keinen ästhetischen Decor auf und nehmen sich heterogen aus. Sie sind an der Nord-, Ost- und Südwand nur mit einem rötlichen Rauputz[125] bedeckt, der an der Nordwand partiell von einem Regal verdeckt wird. Die Westwand um die Tür herum zieht durch die Darstellung eines Mannes, der mit einfacher roter Farbe auf die Wand gemalt ist, die Aufmerksamkeit auf sich[126]. Der Boden ist hingegen vollständig mit einem roten Cocciopesto-Paviment ausgestattet, das an den Boden aus Cubiculum (b) erinnert.

An der Westseite des Verteilerraums (n) befindet sich ein schmaler Schrank (y)[127], der über keinerlei ästhetischen Decor verfügt. Er wirkt damit gegenüber den anderen Räumen unfertig. Dieser Eindruck wird verstärkt, sofern ein Betrachter bereits den Schrank (m) im Korridor (l) kennt, da dieser mit weißgrundigen Wandmalereien ausgekleidet ist[128].

Im Zentrum schließt an der Westseite des Verteilerraums (n) ein schmaler Abtritt (t)[129] an, dessen Proportion an den Schrank (y) erinnern. An der Südwand ist ein Fenster[130] eingelassen, das die Wand durchbricht und ihn mit dem angrenzenden Cubiculum (s) verbindet. Der Eingang wird durch eine auffällige Schwelle aus bunten Steinfragmenten (Kalkstein, Tuff, Giallo antico) **(Abb. 76)** markiert. Sie steht in einem Widerspruch zur schlichten Funktion des Raums und hebt die Latrine gegenüber den anderen Räumen am Verteilerraum (n) ab, da diese in der Regel keine Schwellen aufweisen. Aufgrund der unregelmäßigen Form der Steine und dem heterogenen Material kann der Betrachter erkennen, dass es sich um ältere Spolien handeln muss. Die Wände weisen eine kohärente Gestaltung auf, denn der Verputz ist in einen roten Sockel und eine weiße Oberzone geteilt. Kombiniert wird die Wand mit einem weißen, wasserabweisenden Estrichboden. Die Gestaltung der Wände und des Bodens entspricht der Ausstattung anderer Latrinen in Pompeji[131].

---

124 Der Ofen misst 1,71 × 1,41 m. Er besitzt zwei Heizkammern und seine Oberfläche ist mit Tonplatten abgedeckt.

125 PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo), 480 Abb. 147. 148.

126 Er ist abgesehen von einer Chlamys, die von der rechten Schulter herabfällt, nackt. Mau gibt an, dass der Mann 0,55 m hoch war (Mau 1879, 116). Die Figur war bereits während der Ausgrabung stark verblasst. Ihm gegenüber befand sich auf Brusthöhe eine Figur, die Mau als Fisch bezeichnet. Südlich der Tür war außerdem ein umgedrehtes Palmenblatt zu erkennen. Die Darstellung ist nur aus dem Inneren des Raums zu erkennen und dürfte einem Betrachter kaum aufgefallen sein. Ihre Platzierung macht es wahrscheinlich, dass sie auf die Bediensteten ausgerichtet war, die den Raum nutzten.

127 Overbeck – Mau 1884, 289 geben an, dass es sich um eine Art Schrank handelte. Im archäologischen Befund lässt sich diese Vermutung heute nicht mehr nachvollziehen.

128 Er zeigt einen weißen Untergrund mit roten Rahmenelement. Dieser Umstand ist vor allem noch im Modell gut zu erkennen.

129 Der Raum wird in der Regel als Abtritt angesprochen (Overbeck – Mau 1884, 289).

130 Das Fenster befindet sich auf einer Höhe von 1,2 m und misst 0,38 × 0,45 × 0,40 m.

131 Jansen 1992, 29–33. Bei der Kombination eines dunklen, häufig auch roten und wasserabweisenden Sockels mit einer hellen Oberzone handelt es sich um die am weitesten verbreitete funktionale Gestaltung von Latrinen in Pompeji



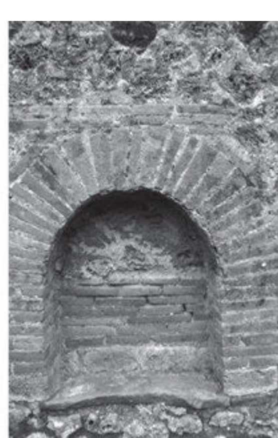


Abb 77: Haus IX 5,6.17, Überblick über den Hof (u) und Detailaufnahme der Nische in der Ostwand

Aus dem Verteilerraum (n) heraus kann der Betrachter außerdem einen ersten Blick auf den Decor des Hofes (u) werfen. Der langgestreckte, offene Bereich weist aufgrund des beengten Bauplatzes keine Portiken auf. An der Südwestseite schließt ein kleiner Korridor (v) an, der zum Hinterausgang (17) des Hauses führt. Direkt hinter dem Übergang in den Hof (u) befindet sich an der Westwand ein kleines Wasserbecken mit einem Bleirohr[132]. In die Ostwand ist südlich der Küche zudem eine Kultnische eingelassen, vor der ein kleiner, geziegelter Altar steht **(Abb. 77)**[133].

Die Wände des Hofes weisen ein uneinheitliches Erscheinungsbild auf. Von Norden kommend fällt zunächst die Südwand mit einer großformatige Landschaftsdarstellung in den Blick, in der eine Reihe von Tieren, darunter ein Bär und Wildschweine, einander jagen **(Abb. 78)**[134]. Sie wird von einem Sockel mit einem Gitterzaun und einer gelben Oberzone eingefasst, sodass der Eindruck eines Ausblicks in einen Garten entsteht, der nur durch einen Zaun vom Haus abgetrennt ist[135]. Sowohl die Ostwand als auch die Westwand erzeugen einen starken Bruch zur Südwand. An der Ostwand kann man eine unverputzte Mauer aus Opus reticulatum mit einer Kultnische aus roten Opus latericium-Ziegeln erkennen. Lediglich der kleine Altar hebt sich von der Wand ab[136]. Die Westwand ist hingegen mit einem grauen Rauputz verkleidet. Die inkohärente Wirkung wird durch vier Marmorhermen, die im Zentrum des Hofes aufgestellt sind, gesteigert[137]. Die aufwendi-

---

und Herculaneum. Allerdings ist die Datenlage begrenzt, da der Decor in den Funktionsräumen oftmals nicht erhalten ist.

132 Dessales 2019, 487 Nr. 109.

133 Nur noch die Nische ist heute erhalten. Sie misst 0,70 × 0,60 × 0,20 m. Der Altar wurde noch von Mau bezeugt und maß 0,34 × 0,32 x. 0,61 m (vgl. Richardson 1988, 345; Boyce 1937, 85 Nr. 422; Overbeck – Mau 1884, 290; Mau 1879, 94).

134 Mau 1879, 116. Die Darstellung ist heute vollkommen verloren. Sie ist in Grundzügen im Modell noch zu erahnen (Abb. 78).

135 Zur Funktion von gemalten Beschränkungen in Bezug auf den Gartenbereich der Häuser s. Bergmann 2014, 261–272; Bergmann 2008, 53–69.

136 Richardson 1988, 345 und Boyce 1937, 85 berichten, dass die sichtbare Nische an der Ostseite als Lararium diente, da vor ihr ein Altar platziert wurde, der heute nicht mehr erhalten ist.

137 Zwischen drei männlichen Hermen, die sich hinsichtlich ihrer Größe gleichen, fällt vor allem die Darstellung einer jungen Frau mit einer Binde im Haar in den Blick. Ihr Porträt ist größer als die übrigen Darstellungen und endet erst am Halsansatz. Lorenz 1965, 16 gibt an, dass sie stilistisch einander angeglichen sind. Er nimmt an, dass sie aus derselben Werkstatt stammen und als Ensemble hergestellt wurden. Über den genauen Aufstellungskontext ist nur wenig bekannt. Es ist nicht klar, ob sie sich gegenüberstanden oder vor einer der Wände platziert wurden. Es besteht sogar die Möglichkeit, dass sie aus dem Obergeschoss herabgefallen sind (vgl. Marmora Pompeiana 2008, 170 f.; Eschebach 1993, 423; Lorenz 1965, 15 f.; Comparetti – de Petra 1883, 34 f.; Mau 1879, 95). Die Porträts haben unterschiedliche Interpretationen erfahren. Eschebach 1993, 423 spricht die Büsten als Epikur, Demosthenes, Seneca und Sappho an; Lorenz 1965, 15 f. interpretiert sie als Epikur, Seneca, Demosthenes und eine junge Frau; nach Fiorelli 1878, 262 handelte es sich um Porträts von Philetas oder Seneca, Epikur, einem unbekannten Philosophen und einer jungen Frau. Die Gestaltung der drei Philosophen als Hermen deutet darauf hin, dass sie im Gartenbereich aufgestellt waren.



Abb 78: Haus IX 5,6.17, Hof (u), Detailaufnahme des Korkmodells von Neapel. Zu erkennen sind noch die Reste der Landschaftsdarstellung an der Südwand und der graue Putz an der Westwand

gen Marmorporträts stechen im Zusammenspiel mit den Decor-Elementen heraus und verstärken die Unfertigkeit der Wände. Das unfertige und inkohärente Erscheinungsbild des Hofes (u) steht in einem Widerspruch zu seiner exponierten Lage. Er verliert an Attraktivität und erzeugt einen starken Kontrast zu den übrigen, vollendeten Räumen des Hauses. Die Malereien an der Südwand und die Porträts wirken im Vergleich zu den unfertigen Decor-Elementen zudem älter.

Der anschließende Korridor (v), der zum Hintereingang (17) des Hauses führt, ist schmal und langgestreckt. An der Westseite schließen ein Treppenhaus (q) und ein Stall (x) an. Vom Hof (u) kommend gelangt man über eine einzelne, ältere Bassaltschwelle, die zugleich als Stufe fungiert[138], in den Korridor (v). Die Wände sind einheitlich und parataktisch gestaltet und weisen schwarze Malereien auf, die durch grüne Lisenen in Felder geteilt sind (Abb. 78). Die Mittelzone endet in einem schmalen grünen Fries, über dem eine helle Oberzone ansetzt. Durch die Abwesenheit von Ornamenten wirken die Wände verglichen mit den neu gestalteten Malereien aus der Zeit des vierten Stils schlicht.

Aus dem Korridor gelangt man über eine Basaltschwelle[139] in das nahezu quadratische Treppenhaus (q). In der Nordostecke befindet sich der untere Absatz einer Treppe in das Obergeschoss[140]. Die grauen, rau verputzten Wände verleihen dem Raum ein einheitliches, aber schlichtes Erscheinungsbild.

Im Norden des Treppenhauses schließt der geräumige, rechteckige Stall (x) an, dessen gesamte Ostseite durch ein breites Podest besetzt wird[141]. Die Ausstattung des Stalls ist gemessen an seiner Funktion kohärent. Die Wände lassen erneut jegliche ästhetische Gestaltung vermissen und weisen nur einen grauen Rauputz auf. Die pragmatische Verkleidung der Wände wird durch einen funktionalen, weißen Estrichboden komplettiert[142]. Der Gegensatz zwischen dem Estrichboden und den

138 Die Schwelle ist heute stark fragmentiert und es ist nicht mehr ersichtlich, ob der Raum verschließbar war.
139 Die Schwelle liegt noch in situ und misst 1,20 × 0,26 m. An den Rändern sind quadratische Einfassungen erhalten, die als Auflage für Bronzepfannen dienten, in die Türpfosten eingelassen werden konnten.
140 Drei gemauerte Stufen münden auf einem Podest, an das eine Holztreppe ansetzt, die mit der Wand verbunden ist. Korrespondierend zu dem Befund befindet sich ein Abdruck in dem Verputz der Ostwand, der zu einer Treppe in das Obergeschoss gehörte. Ein schmales Podest in der Südostecke diente möglicherweise als Stütze für die oberste Stufe, die aus Holz gefertigt war. Das Modell bestätigt diese These und zeigt eine weitere Wand, die von dem Podest an der Nordwand bis zu dem an der Südwand reichte und als Stütze für eine Treppe fungierte.
141 Die Bank misst 4,52 × 0,44 × 0,78 m.
142 Kastenmeier und Richardson sprechen den Raum als Stall an (Kastenmeier 2007, 40. Anm. 87; Richardson 1988, 345). Richardson vermutet sogar, dass der Raum über den Stall als Kammer für einen Pagen oder Stallburschen gedient haben könnte. Bereits Overbeck und Mau interpretieren den Raum als Stall und bringen ihn mit dem Pferdegeschirr aus dem kleinen Schrank (m) am Korridor in Verbindung (Overbeck – Mau 1884, 290).




Abb 79: Haus IX 5,6.17, Fauces (a), Wiedergabe der Wandmalereien vierten Stils im Korkmodell von Neapel

nur rau verputzten Wänden mag dem Raum zudem einen unfertigen Eindruck verliehen haben. Allerdings wäre auch denkbar, dass die Abwesenheit von Wandmalereien im funktionalen Kontext eines Stalls weniger ins Gewicht fiel.

2.2 Die raumübergreifende Wirkung der Decor-Elemente

Die Betrachtung der einzelnen Räume hat gezeigt, dass in Haus IX 5,6.17 sowohl auf der zentralen Sichtachse als auch aus verschiedenen mobilen Perspektiven mit einer unterschiedlichen Wirkung bei der raumübergreifenden Analyse der Räume zu rechnen ist. Besonders durch die hohe Anzahl vollständig neudecorierter Räume tritt die Bedeutung der unfertigen Räume in den Hintergrund.

Der Eindruck entlang der zentralen Sichtachse

Die Wirkung auf der zentralen Sichtachse wird insbesondere durch die neu gestalteten Räume im vorderen Hausteil bestimmt. Zu ihnen gehören die Fauces (a), das Atrium (a‘), (c) und (c‘), die Alae (d) und (e), das südlich angrenzende Tablinum (i) und der vordere Bereich (k) des Umgangskorridors (k), (k‘), (l), (m) und (z). Die Ausstattung der Räume wird aufgrund ihrer Relevanz für die Analyse kurz skizziert.

Die schlauchartigen Fauces (a) weisen einheitliche, dreigeteilte Wandmalereien mit ansprechenden figürlichen Darstellungen auf. Auf einen schwarzen Sockel[143] folgt eine dunkelrote Mittelzone mit weiblichen Hermen[144] und eine weiße Oberzone[145]. Von den Fauces gelangt man auf ein

143 Der Sockel ist in schmale und breite Felder unterteilt. Die breiten Felder werden zudem durch Filigranborten, bestehend aus geschwungenen Dreiecken mit Palmetten, weiter untergliedert (vgl. Barbet 1981, 959 f. Abb. 47 h).

144 Mau beschreibt den Untergrund der Hermen als „intonaco rosso scuro“ (Mau 1879, 113). Darstellungen von Hermen nach 62 n. Chr. lassen sich nur auf dem Podium des Amphitheaters nachweisen. Vgl. Jacobelli 2003, 60 f. Abb.50. 51. Die Darstellungen weichen aber von denen aus Haus IX 5,6.17 ab. Größerer Beliebtheit erfreute sich das Motiv im zweiten Stil, wie anhand von Beispielen aus der Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I 6,2) deutlich wird. Dort sind die Hermen in eine Scheinarchitektur mit eingebunden und zwischen ihnen sind Tafelbilder angebracht (vgl. Cain 2009, 27 Abb.24; Spinazzola 1953, Taf. 20 mit einem anschaulichen Aquarell der Hermen). Eine große Ähnlichkeit besteht zwischen den Darstellungen aus Haus IX 5,6.17 und Raum 12 der Casa di Caesius Blandus (VII 1,40), welche in den späten zweiten Stil datiert werden (vgl. PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1, 40 Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 414–427 Abb. 72–94).

145 Die Oberzone wurde von Architekturdarstellungen besetzt. (PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 405 Abb. 3 zeigt die erhalten Ornamente noch deutlicher).



Abb 80: Haus IX 5,6.17, Atrium (c), Blick zum Eingang (6)

kreuzförmiges Atrium mit einem kleinen Vorraum (a‘). Dieser erinnert in der Aufteilung der Wandmalereien und der Farbgebung an die der Fauces **(Abb. 79)**[146]. Am Boden ist ein weißes Mosaik mit einem schwarzen Rahmen zu erkennen, das den Vorraum visuell von den Fauces trennt und den ganzen Atriumsbereich und die Alae (d) und (e) miteinander verbindet. Im Zentrum des Atriums (c) wird das Tessellat des Vorraums fortgesetzt **(Abb. 80)**. Ein marmornes Impluvium[147] markiert die Raummitte. Es wird durch eine auffällige, schwarze Rahmung mit einem eingelassenen Flechtband hervorgehoben[148]. Im hinteren Teil des Atriums (c) verweisen die Wandmalereien auf die des Vorraums (a‘). Auf einen roten Sockel folgt eine schwarze Mittelzone, in der in einer Vignette[149] Eroten mit unterschiedlichen Attributen angebracht sind[150]. Am Übergang zum Tablinum (i) und seinem vorgelagerten Umgangskorridor markiert der schwarze Rahmen des Mosaiks zudem visuell den Abschluss des Atriums.

146 Die in drei Felder geteilten Wände weisen einen schwarzen Sockel und eine rote Mittelzone auf. Im Zentrum der Mittelzone befindet sich ein schmaler Durchblick mit einem Kandelaber, der von zwei breiten Feldern eingefasst wird. Der Sockel ist weiter untergliedert und zeigt eine Vielzahl von Ornamenten wie Delfine oder Gefäße (Vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 408 Abb. 9). Die vorliegenden Filigranborten weisen Palmetten umgeben von Dreiecken auf (vgl. Barbet 1981, 955 Abb. 40 c. Es handelt sich um eine simplere Variante ohne Punkt über der Palmette).

147 Das Impluvium ist heute nicht mehr erhalten. Overbeck und Mau konnten noch den Originalzustand beobachten und geben an, dass das Impluvium eine beachtliche Tiefe von 0,35 m besaß (Overbeck – Mau 1884, 289).

148 PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 409. Pernice datiert das schwarz-weiße Flechtband in eine späte Phase (Pernice 1938, 117. 133). Ein vergleichbares Flechtband ist im Atrium (3) in der Casa del Poeta Tragico (VI 8, 3.5) zu sehen, wo es in das 1. Jh. v. Chr. datiert wird (vgl. PPM IV (1993) 527–603 s. v. VI 8, 3.5 Casa del Pota Tragico (F. P. Badoni) 535 Abb. 15. 16).

149 Die Vignette besteht ihrerseits aus goldenen Filigranborten.

150 In einem der Felder an der Westwand war noch eine 0,46 m hohe Figur erhalten. Es handelte sich um einen Eros, der eine Blätterkrone auf dem Kopf und eine Chlamys um den Hals trug. In der rechten Hand hielt er ein langes Zepter und in der linken einen Blitz (Firoelli 1877, 332; Knapp 1879, 107). Der Sockel wird von Filigranborten untergliedert, in denen Pflanzendarstellung zu sehen sind. Zu den Filigranborten s. Barbet 1981, 950. 970 Abb. 30a. 73e.



Abb 81: Haus IX 5,6.17, östliche Ala (e), heutiger Zustand der Wände



Abb 82: Haus IX 5,6.17, östliche Ala (e), Wiedergabe der zentralen Westwand im Korkmodell des MANN

In den architektonisch aneinander angepassten Alae (d) und (e) kann man sowohl in der Farbgebung als auch in ihrem Aufbau Verweise aufeinander und auf das Atrium erkennen[151]. In der östlichen Ala (e) zeigen die dreigeteilten Wände einen roten Sockel, an den eine schwarze Mittelzone anschließt **(Abb. 81. 82)**[152]. In der westlichen Ala (d) folgt auf einen schwarzen Sockel eine rote Mittelzone, sodass die Farbwahl aus der östlichen Ala (e) umgekehrt wird[153]. Die Oberzone weist in Ala (d) außerdem einen gelben Untergrund auf, der polychrome Architekturen zeigt.

In der figürlichen Ausgestaltung und Ornamentik fallen eine Reihe von Unterschieden in den Blick. Während im Zentrum der Rückwand der östlichen Ala (e) eine Mythendarstellung[154] zu sehen

151 Sie besitzen einen rechteckigen Grundriss. In der östlichen Ala (e) ist die Nordwand durchbrochen, da sich dort der Zugang zum Cubiculum (f) befindet (PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 420 Abb. 30).

152 Die Wände sind heute fast vollständig verblasst, sodass die Farben, figürliche Darstellungen und Ornamente nahezu verloren sind und auf Basis der Grabungsberichte und des Modells rekonstruiert werden. An der Rückwand befinden sich im Zentrum der Mittelzone drei breite Felder, die von zwei Durchblicken voneinander getrennt werden (vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 420–424; Fiorelli 1877, 330). An den Seitenwänden steht im Zentrum der Mittelzone nun ein rotgrundiger Durchblick, der von zwei schwarzen Felder flankiert wird. An der Nordwand fehlen Teile des Durchblicks und des linken Feldes, da sie von der Tür unterbrochen werden (vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 420 Abb. 30).

153 Die Wandmalereien sind in der westlichen Ala besser erhalten als in ihrem östlichen Pendant, was vor allem in der Farbgebung zum Ausdruck kommt. Allerdings sind auch hier Ornamente und figürliche Darstellungen weitestgehend verblasst (PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 418).

154 Es handelt sich um die Darstellung eines gefallenen Jägers und einer Gottheit, die nicht mehr erhalten ist. Zur Darstellung s. Hodske 2007, 273; PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 423. Abb. 35; Schefold 1957, 253; Mau 1879, 104 f.; Sogliano 1879, 75 f. Nr. 458. Die Darstellung wird auch als Tod des Orion interpretiert. Dafür spricht unter anderem die zeitgenössische literarische Überlieferung durch Ovid. Ov. fast. 5, 539–541: *Verba mouent iras non circumspecta deorum: Quam nequeam, dixit, uincere, nulla fera est. Scorpion immisit Tellus: fuit impetus illi Curura gemelliparae spicula ferre deae. Obstitit Orion; Latona nitentibus astris Addidit et: Meriti praemia, dixit, habe*. Vgl. Arat. 643–645, der anhand der Sternenbilder von der Flucht des Orions vor dem Skorpion berichtet.

ist, befinden sich im Zentrum der Seitenwände Kandelaber und figürliche Darstellungen[155]. In der westlichen Ala (d) weisen alle Wände Mythenbilder auf[156], die von kleinen Medaillons mit Büsten von Mänaden in den Seitenfeldern gerahmt werden[157]. Weitere Unterschiede existieren in den Sockel- und Oberzonen[158].

An der Südseite des Atriums gelangt der Betrachter auf den nördlichen Teil des Korridors (k) und das große Tablinum (l). Die Wandmalereien des Korridors nehmen sich heterogen aus: Während die Nordwand des Korridors einen roten Sockel und eine weißgrundige Mittel- und Oberzone besitzt, ist die Südwand um den Eingang des Tablinums (i) in ihrer Farbgebung dem Atrium angepasst und zeigt einen schwarzen Sockel gefolgt von einer roten Mittelzone. In den Feldern der Mittelzone sind zudem Figuren zu erkennen, die auf den Eingang zum Tablinum ausgerichtet sind[159]. Das geräumige Tablinum (i)[160] mit zwei großen Flügeltüren sowie einer marmornen Schwelle zum Atrium hin[161] und einem ausladenden Panoramafenster zum Hof (u) bildet den Abschluss des Atriums. Die Wände weisen einen kohärenten, farbenfrohen Decor auf, der gegenüber den Malereien am Atrium gesteigert ist. Auf eine rote Sockelzone folgt eine Mittelzone mit gelben Feldern[162], die ein rotes Feld, beziehungsweise das Fenster, oder den Eingang flankieren. An den Seitenwänden befinden sich

---

155 Es handelt sich um Mänaden mit unterschiedlichen Attributen (Knapp 1879, 105).

156 Im Zentrum der Rückwand befindet sich eine Darstellung von Herkules und Auge, s. Lorenz 2008, 612 f. K72; Hodske 2007, 176 f.; PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 419 Abb. 29; Schefold 1957, 253; Mau 1879, 100 f.; Sogliano 1879, 83 Nr. 499; Fiorelli 1877, 331 f. Sie ähnelt in ihrer Komposition denen aus der Casa dei Vettii (VI 15,1) und Haus IX 5,2 (s. o). An der Nordwand befindet sich eine Darstellung von Helle und Phrixos (PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 415 Abb. 23; Mau 1879, 103). Das Bildfeld ist heute verloren und nur noch durch eine Zeichnung überliefert. Eine Besonderheit stellt die Darstellung der Helle dar, die von zwei Meerwesen ertränkt wird und so in Pompeji nicht wieder vorkommt. In gängigeren Darstellungen versucht Phrixos seine Schwester zu retten (Hodske 2007, 219 Taf. 119,4; Lorenz 2008, 612 f. K72; PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 415; Schefold 1957, 253; Mau 1879, 103; Sogliano 1879, 101 Nr. 550). Das Bildfeld an der Südwand zeigt die Zusammenkunft eines Paares, das vereinzelt als Theseus und Ariadne interpretiert wird (Lorenz 2008, 612 f.) Allerdings entspricht die Komposition keinem der übrigen ‚Ariadne übergibt Theseus den Wollfaden'-Bilder (vgl. Hodske 2007, 154 f. Farbtafel 2,1–2; Taf. 21. 22). Nur in einem Bildfeld aus der Casa della Fortuna (IX 7,20) ist sie ähnlich dargestellt. In dem Bildfeld fehlt jedoch der Faden, da sie das Wollknäul als Ganzes an Theseus übergibt (Vgl. Hodske 2007, 154 f. Farbtafel 2. Abb. 1–2; Taf. 21. 22; PPM IX (1999) 824–864 s. v. IX 7, 20 Casa della Fortuna (I. Bragantini) 860 Abb. 67). Der Gegenstand in der vorliegenden Darstellung erinnert hingegen an eine Kette, ähnlich der in einer verlorenen Darstellung aus Haus VIII 4,34 (Vgl. PPM VIII (1998) 531–546 s. v. VIII 4, 34 (V. Sampaolo) 539 Abb. 9).

157 Die Darstellungen sind heute nicht mehr erhalten. Sollten sie auf das zentrale Bildfeld ausgerichtet gewesen sein, lenkten sie möglicherweise den Blick des Betrachters zusätzlich dorthin (vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 418; Mau 1879, 102).

158 Ala (e): Im Sockel an der Ostwand sind neben drei stilisierten grünen Ädikulä im Zentrum auch eine Reihe goldener Filigranborten und vegetabiler Ornamente zu erkennen. An den Seitenwänden kann der Betrachter neben vegetabilen Ornamenten auch Gegenstände wie ein Rython oder Bukranien erkennen (PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 420 f. Abb. 31.). Die Oberzone ist nicht mehr zu erkennen. Ala (d). Der Sockel weist Architekturelemente und figürliche so wie florale Ornamente (Delfine) auf. In der Oberzone befinden sich an der Rückwand Bildfelder mit Pygmäen und an den Seitenwänden Figuren zwischen Architekturelementen (PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 416 f. Abb. 26; Schefold 1957, 253; Mau 1879, 103).

159 Die Mittelzone weist eine Vignette in Form einer Filigranborte auf, die im Feld links der Tür einen Eros zeigt, der einen Hasen bei den Hinterpfoten gepackt hat. Der Eros ist auf die Tür ausgerichtet und hebt diese so hervor. In der Oberzone kann der Betrachter erneut polychrome Architekturen ausmachen, zwischen denen Objekte herabhängen und der Sockel weist ein grüne Pflanzendarstellung auf. Ein Großteil der Malereien ist heute verloren und nur noch im Modell sichtbar. Der Eros ist auf einer Abbildung im PPM zu erkennen (vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 470 Abb. 124).

160 Es besetzt damit den Platz zwischen den beiden Hausteilen Atrium (b) und Hof (u).

161 Die breite Marmorschwelle wird an den Seiten von zwei Fragmenten aus Basalt flankiert, in denen Einfassungen für Türpfosten eingelassen sind. Vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 435 Abb. 59.

162 In den gelben Feldern sind Eroten aufgemalt, die unterschiedliche Attribute besaßen, die heute nicht mehr erkennbar sind.

im zentralen roten Feld Mythenbilder[163]. Selbst die weißgrundige Oberzone ist aufwendig gestaltet. Sie weist Architekturdarstellungen auf, die an Theaterkulissen erinnern und zwischen denen eine Reihe von Figuren positioniert sind[164]. Der Raum verfügt über ein weißes Mosaik, das an den Rändern einen doppelten schwarzen Rahmen aufweist und in dessen Zentrum ein kleines, quadratisches Emblema eingesetzt war[165]. Es erinnert in der Farbgebung an das Paviment am Atrium.

Besonders die Farbwahl in Schwarz und Rot macht die Räume (a'), (c,) (c'), die Alae (d) und (e) und den Korridor (k) als Raum-Ensemble erfahrbar. Ein kleiner visueller Bruch entsteht lediglich durch das Changieren der Farben des Sockels und der Hauptzone und in der Oberzone der westlichen Ala (d), die durch ihren gelben Untergrund über einen zusätzlichen Akzent verfügt. Die an allen Wänden mit Mythenbildern ausgestattete Ala (d) wird somit betont, bevor ihr reiches Bildprogramm überhaupt in den Blick kommt. Der gemeinsame visuelle Eindruck aller Räume im vorderen Hausteil wird zusätzlich durch die Pavimente verstärkt. Von Raum (a') bis zu Raum (k) ist ein weißes Tessellat mit einem umlaufenden doppelten schwarzen Rahmen verlegt, das die Räume kreuzförmig zusammenschließt. Das Impluvium im Zentrums des Atriums (c) wird durch einen Rahmen betont und verstärkt so den Fokus auf die zentrale Sichtachse. Der rote Cocciopesto in den Fauces (a) trennt den Raum visuell vom Atriumsbereich. Sofern die Türen zum Tablinum (i) geöffnet waren, fallen auch die Ausstattungselemente dort in den Blick. Es wird deutlich, dass die Wandmalereien und Pavimente auf die des Atriums verweisen.

Die Ornamente und Bildfelder tragen hingegen zu einer stärkeren Differenzierung der Räume bei. So wird der Übergang von den Fauces (a) in den Vorraum des Atriums (a')in der Mittelzone deutlich, in denen ein Wechsel von großen, weiblichen Hermen hin zu Feldern mit Filigranborten vollzogen wird. Bei genauer Betrachtung ist außerdem zu erkennen, dass sich die Ornamentik der Sockelzone verändert hat, denn statt mit vegetabilen Ornamenten wird der Betrachter nun mit Tieren und Objekten konfrontiert. Die Alae werden durch aufgemalte weiße Pilaster zum Atrium hin visuell abgehoben. Sie erzeugen einen hellen Kontrast, der die Alae stärker als eigene Raumeinheiten hervortreten lässt. Gleichzeitig fungieren sie für einen Betrachter auf der zentralen Sichtachse als Rahmung für den südlichen Teil des Atriums (c') und das Tablinum (i), das auf diese Weise betont wird. Die Eroten des südlichen Atriumteils (c') und des Korridors (k') lassen den hinteren Atriumsbereich stärker als Einheit erscheinen. Ist die breite Flügeltür zum Tablinum geöffnet, fällt der Blick dort auf das Panoramafenster, das die Sicht auf den offenen Hof (u) freigibt. Aufgrund des ansteigenden Bodens und des Höhenunterschieds zwischen den Hausteilen kommt allerdings nur ein Ausschnitt der monumentalen Landschaftsdarstellung an der Südwand in den Blick. Obwohl die figürlichen Darstellungen und Ornamente die Räume stärker als eigenständige Einheiten betonen, stören sie nicht das kohärente Gesamtbild, das auf der zentralen Sichtachse entsteht. Vielmehr unterstützen sie diese, wie zum Beispiel die weißen Pilaster, welche die Alae

---

163 Das Bildfeld an der Ostwand zeigt die Zusammenkunft eines jugendlichen Helden mit der Göttin Diana. Die Darstellung ist ikonographisch ambivalent und kann keinem Mythos zugeordnet werden, s. Hodske 2007, 195 f. Taf. 87; LIMC 2/1 (1984) 792–855 s. v. Artemis/Diana (E. Simon – G. Bauchhenns) 838; Kalkmann 1883, 132 f.; Knapp 1879, 108 f.; Sogliano 1879, 30 Nr. 118. Vergleichbare Darstellungen finden sich in der Casa di L. Cornelius Diadumenus (VII 12,26) und der Casa del Poeta tragico (VI 8,3.5) (Hodske 2007, 195 f. Taf. 87). An der Westwand steht ein Paar, das in eine sakralidyllische Landschaft eingebettet ist. Zu den Deutungsmöglichkeiten s. Hodske 2007, 192 Taf. 82,3; PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 458; Knapp 1879, 111; Sogliano 1879, 128 Nr. 623; Fiorelli 1877, 333; Mau 1879, 112 f. Hodske nennt eine weitere Darstellung, die Parallelen zur vorliegenden aufweist (Hodske 2007, 192).

164 Im Zentrum steht eine Ädikula, die von einem auffälligen, roten Vorhang umgeben wird, der den Eindruck erweckt, auf eine Theaterkulisse zu blicken. In den Seitenfeldern der Oberzone befinden sich kleine Bildfelder, die an Pinakes erinnern. Es handelt sich wahrscheinlich um Darstellungen von sakralidyllischen Landschaften. Vereinzelt lassen sich kleine Tempel und Heiligtümer erkennen, die in eine steinige Landschaft eingebettet sind (vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 441 Abb. 71. 458 Abb. 100).

165 Es zeigt vier Felder, die von einem Flechtband umgeben werden. In den Feldern befinden sich jeweils zwei Quadrate und Flechtmuster, die sich diagonal gegenüberliegen (vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 435 Abb. 59. 60; Pernice 1938, 117).

einfassen, oder die Eroten, die auf den Eingang zum Triclinium ausgerichtet sind, verdeutlichen. Sie alle rahmen und betonen den Ausblick auf die Gartenwand und tragen so dazu bei, den Eindruck eines vollständigen und aufwendig neu gestalteten Hauses zu erwecken.

Der Weg zum Tablinum (i) und der Blick auf den Hof

Beim Weg zum Tablinum (i) hin ergibt sich ein differenzierteres Bild. Der erste Raum, auf den der Betrachter gelangt ist das kleine Cubiculum (b). Sofern es geöffnet war, konnte man einen Blick auf die unfertigen Wände werfen. Der Raum erzeugt damit einen Kontrast zum vollständigen Decor auf der zentralen Sichtachse **(Abb. 83)**.

Der Blick in die Alae (d) und (e) verstärkt das einheitliche Erscheinungsbild des vorderen Hausteils weiter. Die großen Bildfelder heben die Alae gegenüber den anderen Teilen des Atriums (a'), (c) und (c') ab, sodass sie als besonders hochwertige Räume wahrgenommen werden[166]. Das trifft vor allem auf die Ala (d) an der Westseite zu, die durch ihre Vielzahl an Bildfeldern in der Mittel- und Oberzone sowie eine variable Ornamentik in den Durchblicken gegenüber der Ala (e) an der Ostseite betont wird. Letztere besitzt nur ein einzelnes Bildfeld und weist eine leicht zurückgenommene Ornamentik auf[167]. Dieser Effekt wird durch die Farbgebung verstärkt, denn die westliche Ala (d) ist durch ihre gelbe Oberzone auch in ihrer Polychromie gesteigert. Sie wird daher als Schauwand wahrgenommen, während ihr Pendant an der Ostseite auch als Zugang zu einem angrenzenden Cubiculum (f) fungiert.

Die kleinen Cubicula (g) und (h) am Ende des Atriums (c') sind hingegen fast identisch gestaltet. Besonders durch ihre roten und gelben Farben, auf denen polychrome Ornamente angebracht sind, werden sie für den Betrachter als kohärent gestaltetes Ensemble erfahrbar[168]. Der Farbreichtum wird durch die rot bemalten Estrichböden weiter gesteigert[169]. Außerdem haben die Wände einen axialsymmetrischen Aufbau gemeinsam, der ein Bildfeld im Zentrum der Wand betont[170]. Sie unterscheiden sich nur marginal hinsichtlich ihrer figürlichen Darstellungen und Ornamentik voneinander. So sind im östlichen Cubiculum (g) die Bildfelder in Zentrum der Wand als Pinakes dargestellt und die Architekturen der Durchblicke nehmen eine Unterscheidung zwischen der Rück- und den Seitenwänden vor. Auch die Bildfelder im Zentrum der Mittelzone unterscheiden sich hinsichtlich der dargestellten Figuren voneinander[171]. Formal kann der Betrachter auch Verweise

---

166 Die Alae fungieren in Pompeji häufig als Schauräume. Ein Betrachter dürfte daher nicht überrascht gewesen sein, auch in Haus IX 5,6.17 mit aufwendig gestalteten Alae konfrontiert zu sein.

167 S. o.

168 Vgl. PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 427–434 Abb. 41–58. Anna Anguissola kann bereits einen Trend zur Angleichung von Cubicula in der Kaiserzeit ausmachen. In der Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24) weisen alle Räume denselben weißen Untergrund auf und sind auch in ihren Bildern einander angepasst. So zeigen sie alle Bildfelder, die Liebesmotive wie die angelnde Venus oder Polyphem und Galatea zur Schau stellen (Anguissola 2010, 103–105).

169 Die Böden sind in situ zu erkennen. Der Farbauftrag kommt in Cubiculum (h) allerdings besser zur Geltung als in Raum (g).

170 Die Wände sind im ganzen Raum gleichförmig gestaltet. Im Zentrum der Mittelzone befindet sich ein schmales Feld, das von zwei breiteren Feldern eingefasst wird. Der axialsymmetrische Aufbau wird auch in der Oberzone durch die Architekturen und im Sockel in Form von dünnen Linien aufgegriffen. Eine Ausnahme bildet nur die Westwand, an der das zentrale Feld von der Tür durchbrochen wird. Sockel und Oberzone folgen dem axialsymmetrischen Aufbau.

171 Cubiculum (g): An der Ostwand, direkt gegenüber dem Eingang, befindet sich ein Bildfeld, das Apollo zusammen mit einer Frau zeigt (vgl. Hodske 2007, 185 f. Taf. 70–72; Knapp 1879, 106 f.). Im kleinen Pinax an der Südwand sind Mars und Venus (Darstellungen des Götterpaars sind zur Zeit des vierten Stils in Pompeji weit verbreitet, vgl. Lorenz 2008, 158–166 allgemein zum Schema ‚Venus aufgedeckt'). Hodske 2007, 143 f. nennt zwölf Beispiele, die allesamt dem vierten Stil zuzuordnen sind; vgl. Strocka 1997, 129–132; Limc 2/1 (1984) 505–580 s. v. Ares/Mars (E. Simon)). An der Nordwand sind Chiron und Achilles zu sehen (vgl. Hodske 2007, 206 Taf. 100,3.4; Mau 1879, 107. Anm. 3; Sogliano 1879, 109 f. Nr. 571; Pompeiiinpictures, <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2003%2005%20p9.html> (19.11.2018).);

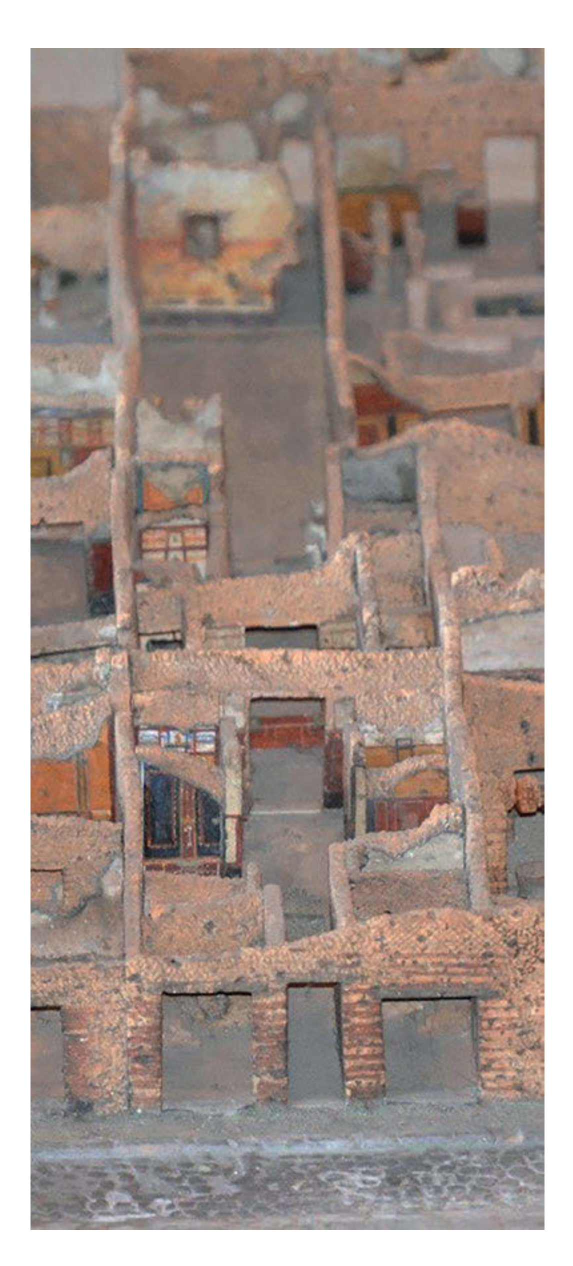


Abb 83: Haus IX 5,6.17 entlang der zentralen Sichtachse im Korkmodell von Neapel

ausmachen. So zeigen alle Bildfelder die Zusammenkunft eines Paares. Während dieses im Cubiculum (g) häufig eine intime oder erotische Konnotation besitzt, näheren sich die Paare im Cubiculum (h) erst behutsam einander an. Auch das Cubiculum (f) an der Nordostseite erinnert sowohl in seiner Farbwahl als auch dem Aufbau der Wände[172] an die Cubicula (g) und (h) der Südseite und wird auf diese Weise als Teil des Ensembles erfahrbar. Die Ornamente in Cubiculum (f) sind zurückgenommen und tragen zur Organisation der Wand bei. Figürliche Ornamente oder Bildfelder fehlen ganz. Dadurch erscheint Cubiculum (f) im Vergleich zu den Cubicula (g) und (h) fast unfertig. Der

Cubiculum (h): An der Westwand befindet sich eine Darstellung eines Mischwesen und einer schlafenden Mänade (Fiorelli 1877, 332; Knapp 1879, 106; PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 435). An der Nordwand ist ebenfalls ein Paar aus Mischwesen und Mänade zu erkennen (Knapp 1879, 106; Sogliano 1879, 42 Nr. 180; Fiorelli 1877, 332; anders bei Coralini 2000, 80 f., der die Darstellung als Herkules und eine Frau anspricht); an der Südwand ist Herkules zusammen mit einem Mädchen dargestellt (Fiorelli 1877, 332; Knapp 1879, 106). Zu Mars und Venus als Ehebrechern s. Swetnam-Burland 2018, 184–187.

172 PPM IX (1999) 403–485 s. v. IX 5, 6.17 (V. Sampaolo) 38–40. 425 f.

Betrachter mag sich die Frage gestellt haben, ob es geplant war, weitere Ornamente anzubringen, oder ob der Raum sich stärker von den Cubicula (g) und (h) abheben sollte. In diesem Fall hätte er zur Variabilität des Decors am Atrium beigetragen.

Gleichzeitig verstärkt der Blick in die anderen Cubicula aber auch den Eindruck der Unfertigkeit in Raum (b). Obwohl das Cubiculum (b) vergleichsweise exponiert liegt und denselben architektonischen Zuschnitt aufweist wie die übrigen Räume, ist es nicht Teil des Ausstattungsensembles.

Am Ende des Atriums gelangt der Betrachter schließlich auf das große Tablinum (i). Es weist hinsichtlich seiner Ornamente, figürlichen Darstellung, der Farbgebung und dem Aufbau der Wände und des Bodens eine Steigerung auf und wird so besonders betont. Auch die Architekturdarstellungen ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Während sie in den anderen Räumen des Atriums häufig schematisch sind, kann der Betrachter im Tablinum eine aufwendige Theaterszene erkennen. Damit geht auch ein anderes Wandverständnis einher, denn dem Betrachter eröffnet sich ein Ausblick auf eine stärker durchlässige Wand. Der so entstehende Ausblick an den Wänden wird zusätzlich durch einen echten Ausblick auf den Hof (u) und in das Atrium (c) erweitert[173].

Der Blick aus dem Tablinum auf den Hof (u) verändert den Gesamteindruck des Hauses. Neben der großformatigen Landschaftsdarstellung an der Südwand kommen die marmornen Philosophenporträts in den Blick. Gleichzeitig ist erkennbar, dass die Ost- und Westwand keinen Decor mehr aufwiesen, sodass der Hof unfertig und inkohärent wirkt. Raumübergreifend entsteht dadurch auch ein Kontrast zu den Räumen des Atriums, die einen vollständigen und kohärenten Decor aufweisen. Die Südwand und die Skulpturen wirken in diesem Zusammenhang älter, da es sich um die letzten verbleibenden Decor-Elemente am Hof (u) handelt.

Zusammengefasst bleibt die Wirkung, die sich für den Betrachter in Haus IX 5,6.17 ergibt, vergleichsweise stabil. Sowohl auf der zentralen Sichtachse als auch bei der Bewegung auf das Tablinum (i) zu entsteht über weite Teile der Eindruck eines kohärent neu ausgestalteten Hauses. Die unterschiedlichen Akzente, die in den einzelnen Räumen gesetzt werden, tragen zur Vielfalt des Decors bei, ohne einen starken Bruch zu setzen. Erst beim Betreten des Tablinums (i) kommt der ganze Hofbereich in den Blick und dem Betrachter wird deutlich, dass auch in Haus IX 5,6.17 mit Unfertigkeiten zu rechnen ist.

3. Die Casa dei Pigmei (IX 5,9). Alt und Neu im Spiegel pragmatischer Erneuerungen

Die Casa dei Pigmei (IX 5,9) (Abb. 21) ist im Vergleich zu den anderen Häusern der Insula eher klein[174]. Sie geht in ihrer Grundstruktur auf einen Umbau im 2. Jh. v. Chr. zurück, als ein schmaler Teil des südlich angrenzenden Grundstücks erworben und dem Haus zugeschlagen wurde[175]. In der letzten Phase traten am Haus nur wenige Schäden auf, die repariert werden mussten. Allerdings unterzog man die Räume einer Reihe von Neuausstattungen, die 79 n. Chr. nicht abgeschlossen waren und sich für die Analyse des Zusammenspiels von Alt und Neu besonders eignen. Dazu gehören im vorderen Hausteil das Atrium (b), die Räume (c), (e) und (l) an der Westseite, und der Schrank (g). Im hinteren Hausteil können sowohl Triclinium (m), welches noch nicht vollständig

---

173 Das Tablinum folgt damit einer Gestaltungsstrategie, die sich bereits im dritten Stil ausbildet. Das Tablinum fungiert nun sowohl als Repräsentationsraum des Atriums als auch als Gelageraum am Peristyl. Zwar ist das Tablinum in Haus IX 5,6.17 eindeutig auf das Atrium ausgerichtet, besitzt aber durch das Fenster gleichzeitig einen Bezug zum Hof (u). Besonders bei Gelagen dürfte der Ausblick in den Garten von zentraler Bedeutung gewesen sein (s. Haug 2020, 400 f. zur Rolle der Tablina im dritten Stil).

174 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 486–527.

175 S. o.

ausgestattet war, als auch Cubiculum (o) und Triclinium (p), in denen ein älterer Boden mit Wandmalereien vierten Stils kombiniert wurde, untersucht werden. Hinzukommen die Küche (n) und die Latrine (q).

3.1 Das Zusammenspiel von Alt und Neu in den Räumen der Casa dei Pigmei

Für den Betrachter ist am Atrium (b) ein symmetrisches Set an Räumen erkennbar. Während sich an der Nordwand lediglich der schmale Zugang zu den Fauces befindet, schließen im Zentrum der langen Ost- und Westwand jeweils drei Räume an. Es handelt sich um die Alae (d) und (g), die von einem Cubiculum und einem Funktionsraum flankiert werden. Die Räume sind asymmetrisch positioniert, sodass sich jeweils ein Cubiculum und ein Funktionsraum gegenüber liegen. An der Südseite führen schließlich eine breite Flügeltür[176] und ein schmaler Durchgang auf die anschließende nördliche Portikus des Peristyls (i). Die Wandmalereien weisen an der Ost-, Süd- und Westwand einen einheitlichen Decor auf. Auf einen hohen schwarzen Sockel folgt eine rote Mittelzone, die durch Vignetten aus goldenen Filigranborten weiter gegliedert wird[177]. An der Nordwand sind eine abweichende Farbwahl, Struktur und Ornamentik erkennbar, die dem Raum ein inkohärentes Aussehen verleiht. Auf eine hohe gelbe Mittelzone, die jene der anderen Wände übertrifft, folgt ein weißer Fries, über dem eine rote Mittelzone ansetzt. Im Zentrum der Mittelzone sind an der Nordwand außerdem kleine Bildfelder mit Landschaftsdarstellungen angebracht[178]. Besonders deutlich wird der Bruch zwischen den Wänden an der Nordostecke, in der die unterschiedlich hohen und farblich divergierenden Sockelzonen aufeinanderstoßen. Für den Betrachter kommt das Zusammentreffen zweier Decorationsphasen deutlich zum Vorschein, denn die abweichende Gestaltung der Nordwand lässt sich nur schwer durch eine Hervorhebung, die nur aus dem inneren des Hauses zu sehen war, erklären.

Am Boden des Atriums kann der Betrachter ein rotes Opus signinum (Cocciopesto) erkennen. Im Zentrum des Raums zieht ein tiefes Impluvium die Aufmerksamkeit auf sich, das in den Boden eingelassen wurde. Das Impluvium selbst ist am Grund mit einem weißen Tessellat mit großen Tesserae ausgestattet[179]. Es wird von einem schmalen Mosaikrahmen mit einem filigranen Ornamentband, das ein Rankenornament zeigt, eingefasst[180]. Während das Zusammenspiel vom rotem Opus signinum und schwarzen Sockelzonen harmonisch verläuft, stellt sich am Übergang des gelben Sockels zum roten Boden ein farblicher Kontrast ein.

176 Am Übergang zum Peristyl sind zwei quadratische Marmorquaderquader an die Wand angesetzt, die Einfassungen für Türpfosten enthalten. Obwohl die Blöcke nur lose vor die Wand gestellt zu sein scheinen, handelt es sich sicher um eine antike Konstruktion, die bereits von Mau beobachtet wurde (Mau 1879, 131).

177 Die Wände sind heute fast vollständig verwittert. Anhand des Modells kann die Farbgebung und der Aufbau rekonstruiert werden. Die Filigranborten sind auf einem Foto aus dem Jahr 1880 zu erkennen, das die Malereien direkt nach der Ausgrabung zeigt; PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 488 Abb. 3 gibt fälschlicherweise ein Foto des Atriums des angrenzenden Hauses IX 5,14–16 wieder.

178 Eines der Bildfelder hat sich an der Nordwand erhalten. Es ist bereits stark verblasst und kaum noch zu erkennen (vgl. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 489 Abb, 6).

179 Pernice 1938, 117. Die Tesserae sind bis zu 0,015 m groß. Das Impluvium erinnere an jenes aus der Casa del Naviglio (VI 10,11) das ebenfalls Tesserae am Boden aufweist (PPM IV (1993) 1072–1101 s. v. VI 10, 11 Casa del Naviglio (V. Sampaolo) 1067 f. Abb. 7).

180 Das Tessellat ist heute abgedeckt und nicht mehr erkennbar (vgl. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 488 Abb. 4). Der Randstreifen ist verloren und nur in einer Zeichnung erhalten (vgl. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 488 Abb. 5); Pernice 1938, 117; Presuhn 1878, Abt. 7 Taf. 5.

An der Südwestseite des Atriums gelangt man auf ein kleines, quadratisches Cubiculum (e)[181]. Die Wände vermitteln einen inkohärenten und unfertigen Eindruck, denn die Rückwand geht mit einem grauen Rauputz zusammen und an den Seitenwänden wurden Malereien zweiten Stils mit einem Rauputz kombiniert[182]. In der Oberzone kann man dort drei Reihen isodomer Quader in Gelb, Weiß und Schwarz[183] erkennen. Auf die erste Quaderlage folgt ein dünner aufgemalter Fries, der den Eindruck eines plastischen Mauerwerks erwecken soll. Auf ihn sitzen wiederum drei weitere Quaderreihen auf. Sie sind allesamt weiß und mit einem doppelten schwarzen Rahmen versehen[184]. Die Elemente zweiten Stils wirken verglichen mit den Wandmalereien vierten Stils im Atrium antiquiert und treten als älteres Element deutlich hervor. Der untere Teil der Wand weist einen grauen Rauputz auf. Die ältere Oberzone wurde offensichtlich erhalten, um sie mit einer modernen Malerei zu verbinden. Der Boden besteht aus einfachem Stampflehm und verstärkt den unfertigen Gesamteindruck weiter.

Neben den beiden Cubicula befinden sich am Atrium zwei kleine Funktionsräume (c) und (h). Sie liegen sich diagonal gegenüber und verfügen über einen rechteckigen Grundriss. Hinsichtlich ihrer Zugänglichkeit, Funktion und Ausgestaltung unterscheiden sie sich jedoch voneinander.

Bei dem Raum im Südosten des Atriums handelt es sich um einen Einbauschrank (h)[185], der zum Atrium hin verschließbar ist[186]. Die massiven, fest in der Wand verankerten Schrankböden nehmen die Hälfte des Raums ein. Die Wände weisen einen einheitlichen, polychromen Decor vierten Stils auf, der nach Osten hin von den Schrankwänden verdeckt und dadurch unterbrochen wird[187]. An eine schwarze Sockelzone, die durch rote Rahmen in Paneele geteilt wird, schließt die Mittelzone mit alternierenden roten und gelben Feldern an **(Abb. 84)**. Die Felder sind durch Durchblicke weiter untergliedert, in denen Darstellungen von floralen Kandelabern zu sehen sind[188]. Das Paviment weist einen Cocciopesto auf[189]. Trotz der funktionalen Gestaltung besitzt der Schrank ein vergleichsweise ästhetisches Erscheinungsbild.

Der zweite Funktionsraum an der Nordwestseite öffnet sich weit auf das Atrium und ist nicht verschließbar. Es handelt sich um Treppenhaus (c), das an der Südwand eine Treppe aus weißem

---

181 Der Durchgang ist nur 1,06 m breit. Erneut sind keine Schwelle oder Einfassungen erhalten, die auf eine Tür hindeuten. Es bleibt unklar, ob der Raum verschließbar war.

182 Ehrhardt 2012 führt die Verschmelzung nicht an; Schefold 1957, 255 spricht nur von einem zweiten Stil, übersieht aber den Rauputz; Mau 1882, 283 sieht in den Malereien eine Marmorimitation; vgl. Mau 1879, 130.

183 Letztere ist stark verblasst und nicht mehr gut zu erkennen. An der Nordwand scheinen sich vereinzelt noch schwarze Farbreste zu befinden.

184 Wahrscheinlich handelt es sich um malerische Umsetzung einer Kassettierung mit doppeltem Randschlag.

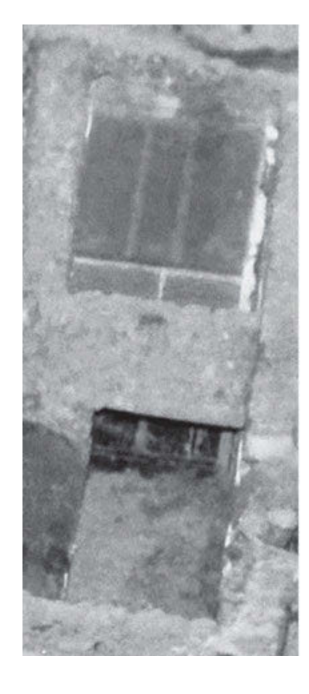
185 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 498 f. Abb. 24; Mau 1879, 130 spricht von einer „apotheca". An der Ostwand befinden sich sechs Löcher, die in Dreierreihen vertikal parallel zueinander angeordnet sind. Korrespondierend zur oberen Reihe der Ostwand befindet sich ein Loch an der Südwand. Außerdem ist an der Ostwand zu erkennen, dass oberhalb der Löcher eine Putzstege vorsteht. Kastenmeier beschreibt diesen Befund im allgemeinen als Indiz für die Anbringung mehrerer fest installierter Regalböden (Kastenmeier 2007, 48–50 Abb. 29). Für solche ‚mensole' lassen sich in Pompeji zahlreiche Beispiele finden. Derart umgestaltete Vorratsräume (Ripostigli) lassen sich vermehrt auch in Triclinia und Cubicula finden. In ihrer Auflistung und Vermessung von 29 ‚Ripostigli' fehlt die Casa dei Pigmei jedoch.

186 Mau 1879, 131 berichtet von einer hölzernen Türschwelle.

187 Es ist unklar, in welche Richtung sich die Tür öffnete und somit auch, wie viel von den Malereien zu sehen war. Es scheint aber plausibel, dass sie nach innen zu öffnen war und immerhin eine der beiden ausgestalteten Wände verdeckte.

188 Die Malereien sind heute stark verblasst, sodass nur das Modell Auskunft über die Strukturen gibt. Am deutlichsten sind sie an der Nordwand erhalten. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 497 Abb. 23 zeigt den Rest eines Kandelabers an der Nordwand, der sich im zentralen Paneel befindet. Heute sind nur noch Spuren des Ornaments am Boden der Wand zu erkennen.

189 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 497 Abb. 22.



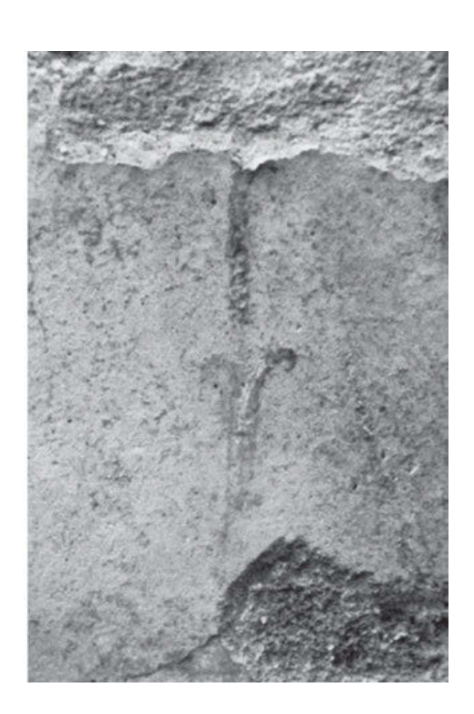


Abb 84: Casa dei Pigmei, Schrank (h), Wiedergabe der Wandmalereien im Modell (links) und Detailaufnahme der Nordwand (rechts)

Kalkstein besitzt, die fast bis in das Atrium hineinreicht[190]. An den Wänden ist eine inkohärente Gestaltung zu erkennen: Auf einem Rauputz, in dem an der Nordwand ein einzelnes, rotgrundiges Bildfeld einer sitzenden Frau eingelassen ist[191], setzt in der Oberzone ein rötlicher Putz auf[192]. Sowohl der farbliche Kontrast als auch die figürliche Darstellung heben sich von dem dunklen grauen Rauputz ab, sodass das ausgesparte Bildfeld als älter erkennbar ist. Die inkohärente Gestaltung des Treppenhauses erscheint daher unfertig, obwohl ein provisorischer Putz für einen Funktionsraum nicht ungewöhnlich ist. Da der Raum nicht verschließbar ist, wird die Darstellung für einen aus dem Süden des Hauses kommenden Betrachter sofort sichtbar und ergänzt den ohnehin schon abweichenden Decor der nördlichen Wand des Atriums.

An der Südseite des Atriums gelangt man entweder über den breiten[193] Durchgang im Zentrum oder eine schmale Tür[194] an der Südostseite in das Peristyl (i). Der breite Durchgang im Zentrum mit einer hohen Flügeltür wirkt monumental und zieht bereits aus dem Atrium den Blick auf sich **(Abb. 85)**. Außerdem gewährt er einen weiten Einblick in den hinteren Teil des Hauses. Dort befindet sich ein ungleichmäßiges dreiseitiges Rumpfperistyl (i) mit fünf Säulen **(Abb. 86)**[195]. Sie werden durch eine hohe Gartenmauer miteinander verbunden, die auch ein tönernes Puteal an der Südwestseite einschließt. Lediglich an der Nordseite, wo ein schmaler Durchgang von der Portikus in den Garten führt, ist die Mauer durchlässig. Die Anlage der Räume folgt am Peristyl keinem erkennbaren Muster, sondern wurde mit Rücksicht auf den begrenzten Platz vorgenommen. Während an

190 Von der Treppe sind drei Stufen in situ erhalten. Aufgrund des fließenden Übergangs zwischen dem Treppenhaus und dem Atrium scheint die Treppe fast auf den Hof zu münden.

191 Mau datiert den Decor in die Zeit des zweiten Stils. Die Figur war bereits für ihn schwer zu erkennen: „una figura seduta?“ (Mau 1879, 136).

192 Mau spricht von einem fleischfarbenen Putz (Mau 1879, 136). Die Beschreibung erinnert an die häufig in Funktionsräumen auftretende Kombination aus grauem und hellroten/rosa Rauputz.

193 Der Durchgang ist 3,30 m breit.

194 Die Tür ist nur 1,25 m breit.

195 Die östliche Portikus besitzt einen schmalen, korridorartigen Zuschnitt, während die südliche breiter ausfällt. Die Säulen wurden so positioniert, dass jeweils eine Säule im Zentrum der Portiken von zwei an den Seiten flankiert wird. Aufgrund des ungleichmäßigen Zuschnitts der Portiken liegen sie sich an der Nord- und Südseite nicht direkt gegenüber.



Abb 85: Casa dei Pigmei, Blick entlang der zentralen Sichtachse

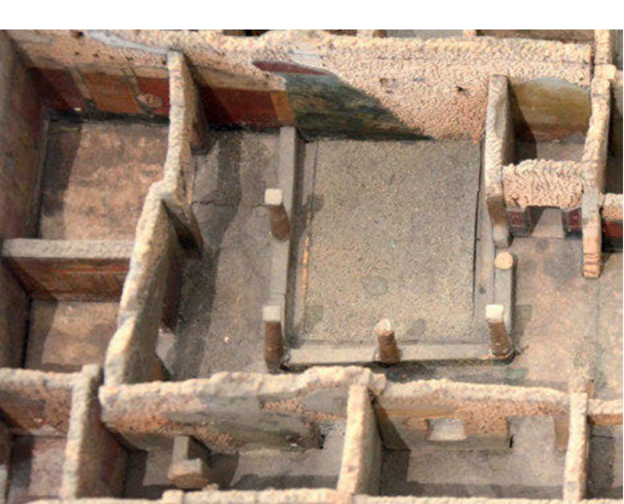


Abb 86: Casa dei Pigmei, Peristyl (i) im Korkmodell des Museums von Neapel

der Nordseite nur ein kleines Cubiculum (l) liegt, befinden sich an der Ostseite ein Triclinium (m) und ein Funktionstrakt mit Küche (n) und Latrine (q) und an der Südseite ein Cubiculum (o) und ein Triclinium (p). Die voneinander abweichenden Durchgänge der Räume tragen weiter zum asymmetrischen Bild bei.

Neben der Anordnung der Räume unterscheidet sich auch die Gestaltung der Wände stark voneinander. An der nördlichen Portikus folgt auf einen schwarzen Sockel eine rote Mittelzone, die durch goldene Vignetten weiter gegliedert wird und in der Mittelzone sind um den Eingang zum Cubiculum (l) auf Kopfhöhe Masken platziert[196]. Die Wandmalereien an der östlichen Portikus folgen hinsichtlich ihrer farblichen Gestaltung der nördlichen und erzeugen so einen gemeinsamen visuellen Rahmen **(Abb. 87)**[197]. Allerdings sind in der Mittelzone zwei Arbeitsdarstellungen[198] angebracht, die den Eingang zur Küche flankieren und die Aufmerksamkeit auf sich

196 Mau 1879, 134.

197 Im Modell zeigen die Wände der östlichen Portikus ausschließlich rote Felder. Bragantini geht jedoch davon aus, dass es sich um changierende Felder in Gelb und Rot handelte (vgl. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 500 Abb. 27). Heute lassen sich keine Hinweise mehr auf einen Farbwechsel finden.

198 Mau 1879, 134 f.; Presuhn 1878, Abt. 7 Taf. 6. Sie werden in der Regel als Darstellungen eines Stuckateurs und eines Fischers interpretiert. Es handelt sich also um die Darstellung von Arbeitstätigkeiten, wie sie häufig in den Fassadenbildern Pompejis zu finden sind, vgl. Fröhlich 1991, 169 f. Weitere Beispiele für Darstellungen des Genres ‚Fassadenmalereien' im inneren eines Gebäudes lassen sich in der Fullonica VI, 8,20 und in Haus VII 3,30 finden (Vgl. PPM IV (1993) 604–610 s. v. VI 8, 20 Fullonica (V. Sampaolo) 609 Abb. 8b. 8c; PPM VI (1996) 943–973 s. v. VII 3, 30 (V. Sampaolo) 948 f. Abb. 11). Die Darstellungsweise des Stuckateurs erinnern stark an ein gallo-römisches Grabrelief




Abb 87: Casa dei Pigmei, östliche Portikus des Peristyls (i), Wiedergabe der Wandmalereien im Modell (links) und der Zustand heute (rechts)




Abb 88: Casa dei Pigmei, südliche Portikus des Peristyls (i), Wiedergabe der Wandmalereien im Modell (links) und Zustand heute (rechts)

ziehen. Die südliche Portikus weicht in ihrer farblichen Gestaltung ab. Sie weist zwar noch einen schwarzen Sockel auf, doch in der Mittelzone sind nun changierende Felder in Rot und Gelb zu erkennen. Die farbliche Teilung nimmt auf die Eingänge Bezug, sodass diese immer von einem gelben und einem roten Paneel flankiert werden[199]. Im Zentrum der Mittelzone kann man noch Vignetten erkennen. Im Gegensatz zu den anderen Portiken fehlen Ornamente oder figürliche Darstellungen **(Abb. 88)**.

Beim Durschreiten der Portiken kommen schließlich auch die beiden Wände innerhalb des umzäunten Gartenbereichs in den Blick. An der Westwand des Peristyls (i) und der Außenwand des kleinen Cubiculums (l) an der Nordseite ziehen großformatige Tierdarstellungen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich **(Abb. 89)**. Während an der Westwand[200] eine grüne Sakrallandschaft zu sehen ist, in der Hirsche, Rehe, Bären und Tiger einander jagen, macht an der Nordwand ein Tiger vor einer braunen, bergigen Felslandschaft Jagd auf Wildschweine und

---

aus Sens, in dem die Gestaltung einer Wand gezeigt wird. Der Stuckateur trägt ebenfalls eine kurze Tunika, ist der Wand zugewandt und steht auf einer Bank. Zudem ist auf beiden Bänken ein Gefäß mit Stuck platziert. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht auch in der Haltung des ‚Fischenden' und der den Stuck anrührenden Figur aus dem Grabrelief. Beide strecken das eine Bein vor, sind leicht gebeugt und tragen eine kurze Tunika (vgl. Andreae 1990, 99 Abb. 63 mit Verweis auf Barbet).

199 Die Felder werden durch grüne Lisenen weiter untergliedert, sodass sie trotz des Bezugs auf die Türen eine gleichmäßige Gestaltung aufweisen. Dieser Umstand ist im Modell besonders gut in der Südostecke erkennbar, in der die gelbe Wand in zwei gleich große Felder unterteilt wird.

200 Mau 1879, 134 beschreibt das Bildfeld im Detail. Aus dem Modell wird ersichtlich, dass es sich nur um ein Fragment handelt, dass nach Süden hin noch erhalten war (Abb. 89). Wie die Malerei nach Norden fortgesetzt wurde, ist unbekannt. Es besteht auch die Möglichkeit, dass sie in der letzten Phase des Hauses bereits beschädigt war. Das Putzfragment auf dem sich die Darstellung ursprünglich befand ist noch erhalten, aber völlig verblasst

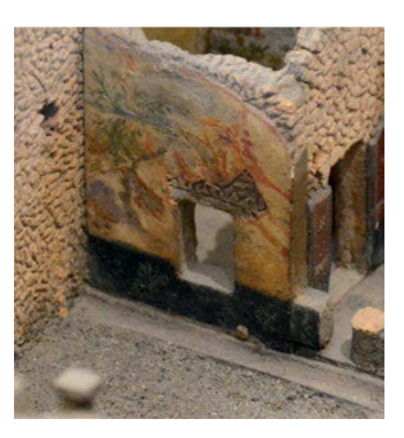



Abb 89: Casa dei Pigmei, Peristyl (i), westliche Portikus (links), nordwestliche Portikus (rechts), Abbildung der Landschaftsdarstellungen im Korkmodell von Neapel

Kaninchen. Der Sockel und die Oberzone sind sowohl an der Nord- als auch an der Westwand einander angeglichen[201]. Die Gestaltung der beiden Wände hebt sich von den übrigen Portiken durch die polychromen Landschaftsdarstellungen und ihre reiche figürliche Ausstattung ab und wird als Schauwand erfahrbar.

Auch an den Säulen und der Gartenmauer kann der Betrachter eine einheitliche Gestaltung ausmachen, die sich von den übrigen Decor-Elementen des Peristyls abhebt. Das Gartenmäuerchen besitzt ein gelbes Gittermuster auf schwarzen Untergrund, das einen Zaun imitiert[202]. Die Säulenschäfte sind gelb und erzeugen einen kräftigen Kontrast zum schwarzen Mäuerchen. Auf ihnen sind feine, grüne Efeuranken aufgemalt und sowohl auf den Stützelementen als auch der Gartenmauer sind Vögel angebracht[203]. Lediglich das tönerne Puteal mit einem dünnen, eingeritzten Wellenband, das in die Gartenmauer eingelassen wurde, erzeugt einen Bruch zu der ansonsten einheitlichen Decoration.

Zusammengefasst weist das Peristyl einen heterogenen Decor auf, der erst bei der Bewegung im Raum richtig zur Geltung kommt. So kommen die imposanten Landschaftsdarstellungen im Gartenbereich erst beim Betreten der östlichen Portikus in das Blickfeld des Betrachters. Die unterschiedlichen Motive fügen sich außerdem weitestgehend zu einem kohärenten Gesamtbild zusammen, die dem Peristyl ein vielseitiges Erscheinungsbild verleihen. Während die Portiken mit den Masken und Arbeitsdarstellungen auf die häusliche Lebenswelt verweisen, sind an den Gartenwänden exotische Landschaften zu erkennen. Die Gartenmauer, auf der ein Zaun aufgemalt ist, trennt zudem bildlich die beiden Bereiche voneinander. Ein inkohärenter Eindruck kann sich lediglich im Fall des Farbwechsels an der Südseite eingestellt haben.
Ähnlich wie die Portiken des Peristyls (i) nehmen sich auch die an ihn angrenzenden Räume heterogen aus, denn sie unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Größe, Beleuchtung, Ausstattung und Funktion.

Das rechteckige Cubiculum (l) an der Nordseite ist sehr klein und besitzt nur einen schmalen Eingang[204] zur nördlichen Portikus hin. In die Südwand ist ein breites[205] Fenster eingelassen, das einen Blick auf den Garten des Peristyls freigibt. Zudem ist der Raum mit einer leicht gewölbten Tonnendecke überdacht[206]. Die Wandmalereien weisen ein inkohärentes Erscheinungsbild auf.

201 Am Boden ist ein breiter schwarzer Sockel zu sehen, die Oberzone zeigt hingegen einen roten Untergrund. An der Oberzone der Westwand sind zudem Seeungeheuer dargestellt, die durch ihre blaue Farbe zusätzlich hervorgehoben werden (Mau 1879, 134).
202 Mau 1879, 137.
203 Ein im Peristyl stehender Betrachter konnte so eine Synästhesie aus den visuellen Elementen des Decors und seiner Umwelt erleben: Während man Vögel in der Ferne zwitschern hört, werden sie auf den Säulen vor Augen geführt.
204 Die Tür ist 1,09 m breit und circa 2,00 m hoch.
205 1,17 × 0,92 m.
206 Dieser Umstand ist an der Westwand erkennbar, wo über dem Verputz, der in einer Elipse abgeschlossen wird, Balkenlöcher in einem Bogen ansetzen.



Abb 90: Casa dei Pigmei, Westwand des Cubiculums (l) mit grauem Rauputz



Abb 91: Casa dei Pigmei, Ausschnitt der Nordwand des Cubiculums (l)



Abb 92: Casa dei Pigmei, Ausschnitt der Südwand des Cubiculums (l)





Abb 93: Casa dei Pigmei, Cubiculum (l), Detailaufnahmen der Nordwand, links eine Pygmäe mit einem Kind und einer Begleiterin. Zentral zwei Pygmäen auf der Flucht vor einem Krokodil. Rechts Zwei Pygmäen in einem Boot

Beim Betreten des Raums ist zu erkennen, dass die Rückwand mit einem grauen Rauputz versehen wurde **(Abb. 90)**, der unfertig anmutet. Die Seitenwände stehen in einem starken Kontrast, denn sie zeigen aufwendige Malereien vierten Stils **(Abb. 91. 92)**[207]. In den breiten Bildfeldern der Mittelzone, welche die gesamte Wand einnehmen, kann man eine von Pygmäen und exotischen Tieren (Nilpferd, Krokodile) bevölkerte Nillandschaft mit türkisblauem Wasser sehen, auf dem gelbe Sandinseln mit einer Vielzahl an Gebäuden verteilt liegen (Abb. 91–**93**). An beiden Wänden lassen sich wiederkehrende Motive wie das Heiligtum, Krokodile und Nilpferde finden, die aufeinander verweisen und einen Bezug zu Ägypten herstellen[208]. Auch die Handlungen wie Opfer, Schifffahrt und Jagd sind einander angeglichen, wenn auch häufig in abweichender Motivik, die unterschiedliche Interpretationen ermöglichen. Während die Jagd an der Nordwand einen leichten, humoristischen oder vielleicht sogar apotropäischen[209] Charakter besitzt (Abb. 93), ist sie an der Südwand zu einer

207 Cubiculum (l) aus der Casa dei Pigmei gehört zu den prominentesten Räumen der Insula. Besonders die Pygmäen stehen immer wieder im Mittelpunkt der Untersuchung, zuletzt bei Barrett 2019 und Hinterhöller-Klein 2015. Die Malereien wurden zügig mit einem Dach versehen und sind noch gut erhalten. Sie wurden außerdem in zahlreichen Fotografien und einigen Aquarellen dokumentiert (vgl. Mielsch 2001, 186; PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 504–519 Abb. 34–61; Varone – De Carolis 1989, 232 f. Abb. 74. 75; Schefold 1962, 150 f.; Spano 1955, 335–368; Schefold 1957, 256; Presuhn 1882, Abt. 7; Mau; 1879, 135; Fiorelli 1877, 274).

208 Barrett 2019, 51 f. schreibt den Nillandschaften eine erkennbare Flora und Fauna wie zum Beispiel Krokodile, Nilpferde und Lotusblumen zu. Besonders die ägyptische Tierwelt sei in der römischen Literatur betont worden und immer dazu da, um eine Assoziation zum Land am Nil herzustellen. Es ist daher anzunehmen, dass die Darstellungen tatsächlich auf den Nil verweisen. Hinterhöller–Klein 2015, 179. 205 f. spricht für die Pygmäendarstellungen in diesem Zusammenhang von „typisch ägyptischen Landschaften". Sie weist aber auch daraufhin, dass diese nur genrehaft wären und keine Bezüge zur Realtopographie haben und in ihrem Bezugsrahmen nicht über eine „diffuse Andeutung" hinausgehen.

209 Clarke 2007, 156–158. Als Beispiele für apotropäische Motive nennt er die Darstellung aus dem Gartenmosaik der Casa del Medico (VIII 5,24). In diesem sind Pygmäen zu sehen, die auf der Jagd gefressen werden oder umkommen. Zu den apotropäischen Motiven zählen auch kopulierende Pygmäen. Während das erste Motiv die Tugend der Virtus parodiert, ist im zweiten ein eskaliertes convivium zu sehen. Nach Clarkes Interpretation bringen diese komödiantischen Einlagen der Pygmäen den Betrachter zum Lachen. Der Interpretation zur Folge würden Dämonen und böse Geister feindselig auf das Lachen reagieren und sich zurückziehen. Allerdings orientiert er sich bei seiner Argumentation an einer Abhandlung über apotropäische Motive im Mittelalter. Es ist jedoch problematisch, die Glaubensvorstellungen des Mittelalters auf die Antike zu übertragen. Spano stellt außerdem die These auf, dass auch einzelne Elemente der Architektur in den Malereien des Cubiculums als Apotropaion verstanden werden können (Spano 1955, 361 f.). Als Beispiel nennt er den Pfeiler mit einem vergoldeten Krokodil auf der Spitze. Er glaubt, dass das Krokodil als Symbol zur Abwehr anderer Monster verstanden werden kann. Er sieht Parallelen zu vergleichbaren Darstellungen von Skorpionen aus Bronze in Antiochia. Es ist nicht mehr nachvollziehbar, ob auch der antike Betrachter Teile der gemalten Architektur tatsächlich als Apotropaion begriffen hat. Jüngst wurden die klassischen Interpretationsmuster zudem kritisiert. Barrett hinterfragt kritisch die bisher für Ägyptiaka genutzten Analysekategorien, bei denen es sich häufig um binär gegenüberstehende Optionen handelt (Barrett 2019, 28–35). So werde beispielsweise gefragt, ob Objekte religiös/kulturell konnotiert sind (vgl. Malaise 2005; Schefold 1962, 29–32 zum Einfluss der Isis-Religion in spätrepublikanischer Zeit; Versluys weist hingegen auf die kulturelle Bedeutung ägyptisierender Objekte hin (Versluys

ernsten Angelegenheit geworden, die potenziell tödliche Folgen haben kann. Selbst ähnliche Tätigkeiten können somit eine ganz unterschiedliche Wirkung entfalten. Sofern der Betrachter bereits mit anderen Pygmäendarstellungen in Pompeji konfrontiert war, wird ihm auffallen, dass die ansonsten so beliebten Darstellungen von Festen, Banketten und Orgien fehlen[210]. Zusammen mit den einheitlich gestalteten Sockel- und Oberzonen schaffen die ähnlichen Motive einen gemeinsamen Rahmen, die den Malereien an der Nord- und Südwand trotz ihrer Vielfalt ein kohärentes Gesamtbild verleiht. Allerdings täuscht dieses nicht über den grauen Rauputz an der Westwand hinweg, die dem Betrachter unmittelbar die Unfertigkeit des Raums vor Augen führt. Aufgrund des überstehenden Rauputzes an der Nordwand wird außerdem deutlich, dass die Nillandschaften älter sein müssen. Der Betrachter mag sich daher fragen, was ursprünglich an der Westwand zu sehen war.

Das Cubiculum (o) an der Südseite des Peristyls ist größer und besitzt einen unregelmäßigen Zuschnitt[211], denn der fast quadratische Grundriss wird an der Nordostecke um eine kleine Nische erweitert (Abb. 21)[212].

Das Cubiculum (o) ist über eine dünne, antiquiert wirkende Basaltschwelle zugänglich, die gleichzeitig als Stufe in den leicht darunter liegenden Raum fungiert[213]. Die Wände sind mit einem kohärenten Decor vierten Stils ausgemalt[214]. Auf einen schmalen roten Sockel[215] folgen eine weißgrundige Mittel- und Oberzone. Getrennt werden die dreigeteilten Zonen von gelben Architekturelementen **(Abb. 94)**[216]. Die Rückwand weicht in ihrem Aufbau und der Ornamentik leicht von den Seitenwänden ab und wird so hervorgehoben[217]. An der Rückwand wird im Zentrum der Mittelzone ein schmales Feld mit einem Kandelaber von zwei breiten Feldern mit figürlichen Darstellungen flankiert. Die Seitenwände wirken stärker parataktisch. Sie weisen drei gleich große

---

2002, 28–34), ob sie römischer/ägyptischer Provenienz sind (Versluys 2002, 303–316), oder ob die Darstellungen, die als Aegyptiaca begriffen werden, authentische oder konstruierte ägyptische Motive wiedergeben (vgl. Swetnam-Burland 2007, 113–118). Barrett plädiert dafür Dichotomien aufzubrechen und Ägyptiaka stattdessen in interdisziplinäre Debatten zur materiellen Kultur einzuhängen (vgl. Barrett 2019, 35–50).

210 Die erhaltenen Nillandschaften zeigen in Pompeji ein breites Repertoire an ikonographischen Motiven. Für ihre Untersuchung kann Barrett mit Verweis auf Miguel John Versluys Malereien aus 39 Kontexten ausfindig machen (vgl. Versluys 2002, 49), für die sie 14 charakteristische Motive unterscheidet. Zu ihnen gehören Pygmäen, gewaltsame Begegnungen von Mensch und Tier, Gewalt zwischen Tieren und Pygmäen, sexuelle Begegnungen, phallische Figuren ohne sexuelle Interaktionen, Unflätigkeit (Defäkieren, Urinieren, Ejakulieren), Strohhütten, Alkohol, Tanz und Musik, gekreuzte Stöcke (‚crossed sticks'), Nilflora, Fauna, sakrale Motive (Tempel, Schreine, Statuen von Gottheiten) und Boote (Barrett 2019, 365–379). Auffällig ist, dass in der Casa dei Pigmei Sexualdarstellungen, die in zehn anderen pompejanischen Gebäuden (Casa dell'Efebo (I 7,10–12), II 9,2, Casa di Salustio (VI 2,4), VI 5,9–10.19, Casa delle Quadrighe (VII 2,25), der Casa con Ninfeo (VIII 2,28), IX 5,14–16, VIII 1,8 und aus einem unbekannten Kontext) zu finden sind und Unflätigkeiten, die Darstellungen aus fünf anderen Kontexten aufweisen (Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (I 7,1), Casa dello Scultore (VIII 7,2.4), VIII 1,8, dem Complesso a sei piani delle Terme del Sarno (VIII 2,17–21), Grab des C Vestorius Priscus), fehlen (vgl. Barrett 2019, 366–379). Möglicherweise waren sie an der verlorenen Westwand zu sehen. Die Gestaltung der Pygmäen – unbekleidet und mit überproportional großen Geschlechtsteilen – zeigt, dass auch die Malereien aus der Casa dei Pigmei ein erotisches Potential besaßen. Zudem kann der Transport von Amphoren an der Südwand als Verweis auf ein in kürze stattfindendes Bankett verstanden werden. Außerdem seien Pygmäen während sakraler Handlungen, Feiern und Orgien oftmals in humoristischer Weise wiedergegeben (vgl. Barrett 2017, 294; Meyboom – Versluys 2007, 183).

211 Das Cubiculum misst 3,90 × 3,45 m.

212 Die Nische misst 0,77 × 0,54 m.

213 Das Peristyl liegt in etwa 0,20 m höher als das Cubiculum (o).

214 Die Aufteilung der Wand ist heute nicht mehr erkennbar, da die Malereien vollständig verblasst sind. Das Modell kann als Anhaltspunkt für die Raumausstattung 79 n. Chr. herangezogen werden.

215 Der Sockel ist nur 0,30 m hoch.

216 Aufgrund des heutigen Zustands der Wand sind die Trennelemente nur im Modell erkennbar und dort ist nicht ganz klar, ob es sich um einen Fries, eine Lisene oder nur ein einfaches Band handelt.

217 An der Rückwand wird im Zentrum der Mittelzone ein schmales Feld von zwei breiten Feldern flankiert. Die flankierenden Seitenwänden weisen drei gleich große Felder auf, die durch dünne Spiralkandelaber getrennt werden.




Abb 94: Casa dei Pigmei, Cubiculum (o), Wiedergabe der Wandmalereien im Modell (links) und Zustand heute (rechts)

Felder mit figürlichen Darstellungen auf, die durch dünne Spiralkandelaber getrennt werden[218]. Lediglich die kleine Nische in der Nordostecke stört den ansonsten symmetrischen Aufbau der Seitenwände[219].

Der Boden weist hingegen eine inkohärente Gestaltung auf, die dem Aufbau der Wände entgegenläuft. Er besteht aus einem Opus signinum (Cocciopesto) mit unregelmäßigen Tesserae, das nach Westen hin abbricht. Dort setzt ein Opus signinum (Cocciopesto) mit einem Teppich aus Kreuzsternen und einem Rautenmuster an, die einen Mäander im Zentrum einfassen[220]. Die geometrischen Motive brechen nach Westen hin unregelmäßig ab, da sie von der Wand überlagert werden. Die Verbindung der beiden Pavimente lässt den Bereich an der Westwand als Randstreifen zur Aufstellung von Klinen erscheinen. Gleichzeitig wird aufgrund der Überbauung durch die Wand ersichtlich, dass es sich bei dem Opus signinum vor der Westwand um ein älteres Decor-Element handelt.

Im Zusammenspiel aus Wand und Boden entsteht ein inkohärenter Gesamteindruck, da die Betonung der Westwand durch das Paviment, die Hervorhebung der Rückwand durch die Malereien zuwiderläuft.

Ähnlich wie die Cubicula weichen auch die Triclinia (m) und (p) signifikant voneinander ab. Bei dem Triclinium (m) an der Ostseite handelt es sich, abgesehen von den beiden Höfen, um den größten Raum des Hauses. Er ist über zwei weit geöffnete Eingänge zugänglich[221], die bereits aus der nördlichen und östlichen Portikus einen Einblick in den Raum ermöglichen. Die Wände weisen bis zur Oberzone einen grauen Rauputz auf. Dort setzt ein weißer Feinputz an, der einen hellen Kontrast erzeugt (Abb. 28). Die Oberzone macht deutlich, dass im Triclinium noch Arbeiten anstanden, die nicht vollendet wurden. Wendet man sich der Nord- und Südwand zu, wird dieser Eindruck noch verstärkt, da dort in der Oberzone noch Reste von Gliederungselementen in Rot und Gelb zu erkennen sind[222]. Auch der Boden weist kein Paviment mehr auf. Der Gesamteindruck des Raums wird von dem Gegensatz zwischen der Architektur und dem Decor bestimmt. Während der Raum

218 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 521–523.

219 Die Wand ist heute vollkommen verblasst. Weder in situ noch anhand des Modells lässt sich entscheiden, ob für die Nische eine Modifikation des Aufbaus der Ost- und Westwand vorgenommen wurde. Es besteht somit auch die Möglichkeit, dass man sich für ein abweichendes Schema entschied. Die visuelle Wirkung kann daher nicht vollständig rekonstruiert werden (vgl. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 521–523, für die der Aufbau selbst nicht klar ist).

220 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 523 Abb. 69 f.; Pernice 1938, 117.

221 Schwellen oder Einfassungen für Türen sind nicht mehr erhalten, sodass es offenbleiben muss, ob der Raum in der letzten Phase überhaupt verschließbar war.

222 Mau datiert die damals noch erhaltenen Elemente in die Zeit des zweiten Stils (Mau 1879, 136). Heute ist nur noch eine weiße Feinputzschicht ohne Decor zu erkennen.

aufgrund seiner Größe und Lage den Eindruck eines repräsentativen Aufenthaltsraums macht[223], ist die Ausstattung unfertig.

Das Triclinium (p) an der Südwestseite weist einen rechteckigen Hauptraum auf, dem ein kleiner Vorraum vorgelagert ist. Der Raum mit einer Flügeltür ist über eine schmale antiquierte Basaltschwelle[224] zugänglich.

Die Wandmalereien weisen ein inkohärentes Erscheinungsbild auf. Die Rück- Ost- und Westwand sind einander angeglichen. Die dreigeteilten Wände zeigen in der Mittelzone changierende rote und gelbe Felder, die von schmalen weißgrundigen Durchblicken mit einem schwarzen Sockel geteilt werden. Zur Decke hin ist eine weißgrundige Oberzone zu erkennen. Der Übergang von der Oberzone zur Decke wird von einer polychromen Stuckleiste mit polychromen Lotus- und Muschelornamenten[225] markiert. Lediglich die Proportionen der Malereien wurden an der schmaleren Ost- und Westwand angepasst[226]. In den Feldern kann der Betrachter Ornamente und figürliche Darstellungen ausmachen, die an der Rück- und Westwand aufeinander verweisen. Während man dort im zentralen Feld ein Wagen mit Attributen erkennen kann, befindet sich an der Ostwand ein Kalathos[227]. Die Gestaltung der Vignetten, die die Figuren umgeben, läuft wiederum den figürlichen Darstellungen der Mittelzone entgegen, denn sie sind an der Ost- und Westwand einander angeglichen und weichen von der Rückwand ab[228]. Die Nordwand zeigt wiederum nur ein einzelnes gelbes Feld mit einem Fabelwesen **(Abb. 95)**, das direkt an die Ostwand anschließt[229]. Der visuelle Bruch zum ansonsten einheitlichen System führt zu einer Hervorhebung der Nordostecke.

Das Paviment trägt weiter zur inkohärenten Wirkung des Raums bei. Sowohl im Vorraum als auch in weiten Teilen des Hauptraums ist ein rotes Cocciopesto zu erkennen, dass lediglich vor der Ostwand abbricht. Dort stößt es an ein Opus signinum (Cocciopesto) mit einem Teppich aus Kreuzsternen und einem Rautenmuster, die einen Mäander im Zentrum einfassen[230]. An der Ostwand

223 Sowohl von der Rückwand als auch von der Südwand konnte man einen Blick auf die Malereien der Westwand des Gartens erhaschen. Bei der Aufstellung von Klinen hätten somit die meisten Gäste die attraktiven großformatigen Landschaftsdarstellungen im Blick gehabt.

224 Die Schwelle ist fragmentarisch erhalten. Sie nahm ursprünglich den gesamten Eingang ein.

225 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 526 f. Abb. 78 zeigt eine Detailaufnahme der Stuckleiste an der Südwand. An der Westwand hat sie sich nur fragmentarisch erhalten, zeigte aber den gleichen Decor.

226 Die Wandmalereien sind heute stark verblasst und nur im Ansatz zu erkennen; PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 524–527 Abb. 71–79 zeigt den Aufbau der Malereien noch deutlich. Im Modell sind noch Details wie das grüne Band zwischen Sockel- und Mittelzone zu erkennen.

227 Die Darstellungen sind heute verloren und waren bereits während der Ausgrabungen nicht mehr vollständig zu erkennen (Schefold 1957, 256 f.; Mau 1879, 136; Fiorelli 1877, 275). Im mittleren Paneel der zentralen Südwand befand sich ein violetter Wagen mit einer blauen Laier und einem violettem Köcher auf der Plattform, der von zwei grünen Greifen nach links gezogen wurde (0,30 × 0,20). Die Attribute können Apollo zugeschrieben werden. In den Seitenfeldern befand sich links des zentralen Felds eine Sphinx und rechts ein Löwe. Beide Figuren waren auf das zentrale Feld ausgerichtet. Die Zugtiere im mittleren Paneel der Westwand waren hingegen nicht mehr zu erkennen. Die Konturen des Wagens wurden während der Ausführung mit weißer Farbe vorgezeichnet. In den flankierenden Seitenfeldern befand sich im linken Feld ein Hirsch und im rechten ein Tiger. Beide waren erneut auf das zentrale Feld ausgerichtet (Schefold 1957, 256 f.; Mau 1879, 136). Ähnliche Darstellungen sind auch aus dem Atrium der Casa di Nettuno (VI 5,3) bekannt. Dort wurden sie in Zeichnungen festgehalten (Vgl. PPM IV (1993) 295–321 s. v. VI 5, 3 Casa di Nettuno (I. Bragantini) 300 Abb. 6). Mau 1879, 136. An der Ostwand befand sich im zentralen Feld ein Pfau, der nach links gewandt auf ein mit Girlanden gefüllten Kalathos zuschritt (0,38 × 0,15 m). Die Motive der Seitenfelder sind nicht überliefert. Der ansonsten spiegelsymmetrische Aufbau zur Westwand legt ihre Existenz jedoch nah.

228 Während an der Ost- und Westwand einfache, einfarbige Rahmen zu sehen sind, weisen die Vignetten der Rückwand eine polychrome Gestaltung und doppelte Rahmung auf.

229 Fabelwesen sind ansonsten nur in den Seitenfeldern der Mittelzone von Raum (p) zu finden.

230 PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 524 Abb. 71, Das Opus signinum ist heute partiell verdeckt. Während der ersten Forschungsreise befanden sich die Muster unter einem Bodenabdecker. Während der letzten waren sie wieder sichtbar.



Abb 95: Casa dei Pigmei, Triclinium (p), Wiedergabe der Wandmalereien im Modell

bricht die Ornamentik plötzlich ab, da die Wand auf dem Paviment aufsetzt (Abb. 27)[231], sodass das Opus signinum älter wirkt als der Cocciopesto. Es fungiert als Rand- oder Klinenstreifen und lenkt den Blick auf die Ostwand. Allerdings ergibt diese Hervorhebung nur bedingt Sinn, da vom Platz an der Ostwand der Ausblick auf den attraktiven Garten des Peristyls versperrt ist. Der Decor nimmt außerdem keinen Bezug auf die Architektur des Raums, denn der Vorraum ist nicht als solcher erkennbar.

Die Küche (n) mit anschließender Latrine (q) nimmt die gesamte Südostecke ein. Sie wird durch eine Trennwand in zwei Bereiche geteilt, sodass man zunächst die Küche durschreiten muss, um zur Latrine zu gelangen[232]. Die Teilung wird durch eine halbhohe Mauer optisch vorgenommen. An der Nordwand ist zudem eine gemauerte Nische eingelassen[233].

Die Wände des Raums sind heterogen gestaltet und nehmen eine visuelle Trennung der beiden Funktionsbereiche vor. Im Küchenbereich kann man abgesehen von der Nordwand mit einem Lararium nur grauen Rauputz ausmachen. Die Larendarstellung ist auf einem rot eingefassten, beigen Feinputz angebracht und hebt die Nordwand visuell hervor **(Abb. 96)**[234]. Die Nische mit Darstellungen von Schlangen[235] im Zentrum der Wand wird zusätzlich rot gerahmt. In der Latrine gehen hingegen rot bemalte Wände an der Ost- und Südwand mit einem funktionalen Putz aus Ton einher. Die kleine Zwischenwand an der Ostwand setzt auf den roten Malereien auf, die dadurch als älteres Element erkennbar werden. Obwohl die Wände ein inkohärentes Gesamtbild erzeugen, wirkt die Küche nicht unfertig, denn das Lararium ist augenscheinlich in sich stimmig und an den übrigen Wänden der Küche ist nicht mit einem ästhetisch aufwendigen Decor zu rechnen.

231 Auf dem Bild ist die Stelle zu sehen, an der die beiden Pavimente aneinanderstoßen. Die roten, regelmäßigen Toneinlagen des Opus signinums brechen ab und werden durch eine weiße Kalksteinmasse mit unregelmäßigen Einsätzen ersetzt. Vereinzelt sind auch schwarze mineralische Einschlüsse zu sehen. Es könnte sein, dass es sich ursprünglich um ein Lavapesta handelte. Tesserae sind nicht mehr zu erkennen.
232 Da es sich um die einzige Latrine im Haus handelt, bedeutet das, dass auch Gäste die Küche durchqueren mussten.
233 Giacobello 2008, 207 gibt an, dass die Nische 0,55 × 0,50 × 0,30 m misst.
234 Die Malerei ist heute komplett zerstört, nur die Nische ist erkennbar. Das Modell zeigt, dass der Untergrund der Nordwand von den anderen Wänden abwich. Es handelt sich wahrscheinlich um einen Feinputz, der sich vom Rauputz der übrigen Wände unterschied.
235 Giacobello 2008, 207 f. Fröhlich 1991 erwähnt die Malerei aufgrund ihres Erhaltungszustands nicht; Boyce 1937, 85 f. Taf. 2.4 zeigt, dass die Malerei bereits 1937 gänzlich zerstört war. Boyce musste sich bereits damals ausschließlich auf die Grabungsberichte stützen; vgl. Mau 1879, 136 mit einer detaillierten Beschreibung.



Abb 96: Casa dei Pigmei, Blick auf die Nordwand der Küche (n)

3.2 Die raumübergreifende Wirkung der Decorelemente

Die Vielzahl an Räumen in der Casa dei Pigmei, die ein Zusammenspiel von Alt, Neu und Unfertig aufweisen, legt nahe, dass sich raumübergreifend ganz unterschiedliche Wirkungen ergeben. Aufgrund der abweichenden Gestaltung an der Nordwand des Atriums (b) wird neben der zentralen Sichtachse außerdem der Blick aus der nördlichen Portikus auf den Ausgang des Hauses miteinbezogen. Den Abschluss bildet eine Analyse des Weges in die Gelageräume. Im Gegensatz zu den bisher untersuchten Häusern stehen in der Casa dei Pigmei dafür mit den Triclinia (m) und (p) zwei Räume zur Verfügung.

Alt und Neu entlang der zentralen Sichtachse

Sind die Zugänge vom Eingang des Hauses hin zum Peristyl komplett geöffnet, so kann der Betrachter bereits aus den Fauces heraus einen Blick auf den hinteren Hausteil werfen. Die zentrale Sichtachse wird durch den schlauchartigen und leicht ansteigenden korridorartigen Zuschnitt der Fauces[236] und die symmetrische Architektur und Gestaltung der Seitenwände des Atriums betont, die einen gleichmäßigen Rahmen für die Südseite schaffen. Dort befindet sich ein breiter Durchgang, der den Blick in das Peristyl freigibt. Die Gestaltung entlang der zentralen Sichtachse ist in sich stimmig und wird vor allem von den dunklen, schwarz-roten Malereien der Fauces[237] und des Atriums bestimmt. Das Impluvium, das direkt auf der Achse liegt, hebt sich durch sein weißes Tessellat am Boden und einen Mosaikstreifen von den Wänden und dem roten Opus signinum (Cocciopesto) des Atriums farblich ab und betont so die zentrale Achse noch weiter. Der kohärente Eindruck, den der Betrachter vom Atriumsbereich gewinnt, wird durch einen Blick auf das Peristyl

---

236 Der Anstieg beträgt ca. 0,35 m.

237 Die langen, schlauchartigen Fauces (a) mit einer Nische an der Ostseite sind von der Via di Nola aus über eine graue Basaltschwelle zugänglich. Der Übergang zum Atrium war durch eine Tür regulierbar, von der eine einzelne Einfassung aus Basalt für einen Türpfosten erhalten ist. Die Wände, deren Malereien heute fast vollständig verloren sind, wiesen Wandmalereien aus der Zeit des vierten Stils mit einer Feldergliederung auf. Bereits während der Ausgrabungen waren die Wände beschädigt, sodass auch das Modell bei der Rekonstruktion nur bedingt herangezogen werden kann. Es zeigt einen schwarzen Sockel, auf dem eine rote Mittelzone folgt, die durch weiße Lisenen gegliedert ist. Die Oberzone besitzt einen weißen Untergrund und wird von Architekturen durchbrochen. Am Boden befand sich ein rotes Opus signinum (Cocciopesto) mit unregelmäßigen, weißen Tesserae, das heute nur fragmentarisch erhalten ist (vgl. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 487 Abb, 2).

gesteigert. Im Peristyl gelangt neben den Säulen der nördlichen und südlichen Portikus auch die Südwand in den Blick, die durch ein Wechselspiel aus gelben und roten Feldern gegenüber den schwarz-roten Wandmalereien der Fauces und des Atriums betont wird. Dichte figürliche Darstellungen oder aufwendige Ornamente fehlen entlang der zentralen Sichtachse völlig und auch unfertige Elemente bleiben verborgen.

Beim Verlassen des Hauses wirkt der Decor hingegen inkohärent. Aus der nördlichen Portikus des Peristyls fällt der Blick zunächst auf die Nordwand des Atriums, die in ihrem Aufbau, der Farbgebung und der Ornamentik von den übrigen Wänden abweicht[238]. Der Unterschied zu den anderen Wänden verleiht dem Atrium ein uneinheitliches Erscheinungsbild. Die heterogene Gestaltung des Raums lässt sich auch nicht ohne Weiteres durch den Wunsch nach einer variablen Gestaltung erklären, da Atrien in der Regel eine symmetrische Ausmalung aufweisen. Auch eine gezielte Betonung der Nordwand scheint eher unwahrscheinlich, da diese nur von einem bereits im Haus befindlichen Betrachter wahrgenommen werden kann. Außerdem wird auch die Nordwand des Treppenhauses (c) sichtbar, in der das einzelne von Rauputz umgebene ältere Bildfeld hervorsticht, sodass auch Unfertigkeiten ins Blickfeld geraten.

Der Weg zu den Tablina (m) und (p)

Die Wirkung des Hauses verändert sich beim Gang zu den beiden Triclinia. Der Blick auf die weit geöffneten Alae (d) und (g) **(Abb. 97. 98)**, die in ihrem architektonischen Zuschnitt einander angeglichen sind[239], lässt erkennen, dass sich die Wandmalereien hinsichtlich ihres Aufbaus, der Farbwahl, Ornamentik und figürlichen Ausstattung stark voneinander und von denen des Atriums unterscheiden. Das Gesamtbild der Ala (d) an der Westseite wird durch den gelben Ton, der die ganze Mittelzone einnimmt und nur durch den schmalen roten Sockel und grüne Ornamente ergänzt wird, bestimmt[240]. Zudem weist die Ala (d) nur eine einzelne figürliche Darstellung im Zentrum der Rückwand auf, in der ein Knabe zu sehen ist, der einen weißen Vogel füttert[241]. Die Ala ist damit vergleichsweise überschaubar und schnell zu erfassen. Demgegenüber zieht die Ala (g) an der Ostseite durch ihre alternierenden Felder in Rot und Gelb in Kombination mit dem schwarzen Sockel und die weiße Oberzone die Aufmerksamkeit auf sich[242]. Dieser

238 S. o.

239 Sie weichen nur leicht in ihrer Breite voneinander ab. So ist die westliche Ala (d) mit 3,50 m etwas breiter als ihr östliches Pendant (g), die nur 2,90 m misst.

240 Die Südwand ist gut erhalten. An den anderen Wänden ist der Verputz fast vollständig abgefallen, sodass nur Fragmente zu erkennen sind. Das Modell vermittelt den besten Eindruck vom ursprünglichen Erscheinungsbild. Die Wände weisen eine Dreiteilung auf, bei der die Felder durch Durchblicke getrennt werden. Die gesamte Mittelzone ist in einem einheitlichen Gelb gestaltet und lediglich ein grüner Rahmen trennt die Mittelzone von einem schmalen roten Sockel. An der zentralen Westwand befindet sich ein einzelnes zentrales Bildfeld. Im Sockel der Nord- und Südwand sind im Zentrum zudem goldene Tiere angebracht. (vgl. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 491 Abb. 8; Mau 1879, 130).

241 Mau 1879, 134; Fiorelli 1877, 274. Die Beschreibung hat große Ähnlichkeit mit einer Darstellung der Nordwand aus Triclinium 5 der Casa di Successus (I 9,3), ebenfalls auf gelbem Grund. Sie ist kombiniert mit einer Darstellung der Venus pompeiana in der Oberzone (vgl. Romizzi 2006, 325 f.; PPM I (1990) 942–963 s. v. I 9, 3, Casa di Successus (F. P. Badoni) 943–946 Abb. 1–7; Schefold 1957, 38). Das noch in situ erhaltene Bildfeld vierten Stils wird aufgrund eines auf der Wand angebrachten graffito als ‚puer Successus' identifiziert. Die Darstellung ist unspezifisch, sodass ohne die Inschrift auch andere Interpretationen in Frage kommen. Grete Stefani führt an, dass es sich um eine einzigartige Malerei handelt. Neben dem Bildfeld existiere aber noch eine Marmorstatuette, die eine ähnliche Motivik zeigt (Stefani 1996, 149–154 Abb. 1.3).

242 Lediglich das Modell gibt Aufschluss über die ursprüngliche Gestaltung. Die Wände weisen eine axialsymmetrische Dreiteilung auf. In der Mittelzone wird jeweils ein zentrales gelbes Feld von zwei roten Feldern flankiert. Die Felder werden durch schmale Durchblicke mit einem schwarzen Untergrund voneinander getrennt. Der schwarze Sockel folgt der Aufteilung der Mittelzone und wird durch eine Reihe von goldenen Filigranborten weiter untergliedert. Die Oberzone ist hingegen weiß und wird von ornamentalen Architekturen durchbrochen.




Abb 97: Casa dei Pigmei, Ala (d), Abbildung der Wandmalereien im Korkmodell (links) und der stark fragmentierte Zustand heute (rechts)

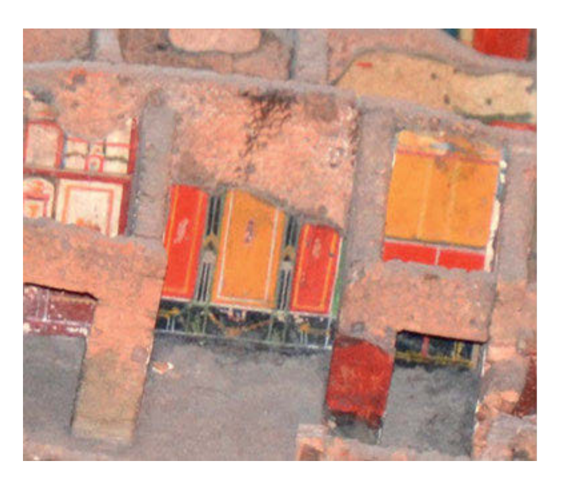



Abb 98: Casa dei Pigmei, Ala (g), Abbildung der Wandmalereien im Korkmodell (links) und der Zustand heute (rechts)

Effekt wird durch eine Vielzahl vergoldeter[243] figürlicher Darstellungen in den Feldern der Mittelzone gesteigert[244], dessen besonderer Blickfang die Venus[245] im zentralen Feld der Rückwand

---

243 Vergoldete Malereien lassen sich auch an anderer Stelle in Pompeji finden. Ein Beispiel stammt aus dem Triclinium (16) der Casa di L. Caecilius Iucundus e casa annessa V 1,23 (V 1,26), in dem an der Ostwand ein Bildfeld der verlassenen Ariadne angebracht war. Der Körper und der Schmuck der Frau wies während der Ausgrabung noch Spuren von Vergoldungen auf (vgl. <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2001%2026%20p7.htm> (18.07.2021). Hinzu kommt ein Fragment, aus der Insula Occidentalis, das zwei Panther zeigte, die Spuren von Vergoldung aufwiesen.

244 Es handelt sich um Eroten mit verschiedenen Attributen (Schefold 1957, 255). An der Ostwand trug der Eros im südlichen Feld einen Stab, der im nördlichen einen Spiegel (Mau 1879, 134; Sogliano 1879, 60 Nr. 40. 41; Fiorelli 1877, 274). An der Südwand wies der Eros im östlichen Feld ein nicht mehr erkennbares Objekt auf, der im zentralen Feld einen langen Stab, der westliche einen weißen Kasten. Letzterer ist auch in einem Aquarell wiedergegeben (vgl. Presuhn 1878, Abt. 5 Taf. 4). Besonders auffällig ist der Eros im westlichen Feld der Südwand, der den Betrachter anzublicken scheint (Mau, 1879, 134; Sogliano 1879, 58 Nr. 111. 113; Fiorelli 1877, 274).

245 Die Darstellung ist heute vollständig zerstört. (vgl. Schefold 1957, 255; Mau 1878, 133 f.; Sogliano 1879, 32 Nr. 128; Presuhn 1878, Abt. 5; Fiorelli 1877, 274). Die goldenen Elemente waren nicht etwa in Gelb bemalt, sondern tatsächlich vergoldet (Sogliano 1879, 32 Nr. 128; Presuhn 1878, Abt. 5; Fiorelli 1877, 274). Die Darstellung zeigt Parallelen zu mehreren pompejanischen Wandmalereien, die als Venusdarstellungen angesprochen werden (Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3), Casa del Centauro (VI 9,3.5), die Fullonica (VI 8,20), Haus VII 4,22–23). Besonders die Darstellung aus der Fullonica (VI 8,20) zeigt Gemeinsamkeiten mit der Figur (PPM IV (1993) 604–610 s. v. VI 8, 20 Fullonica (V. Sampaolo) 608 Abb. 8a). Besonders die Pose der dort dargestellten Venus als auch ihr Schmuck erinnern an die aus Haus IX 5,9. Valeria Sampaolo interpretiert die Malerei der Fullonica als Schutzgöttin der Stadt Venus Pompeiana. Allerdings ist eine Interpretation der vorliegenden Darstellung als Venus Pompeiana problematisch. Zwar erscheint diese ebenfalls immer in vollem Ornat und reich mit Schmuck behangen, allerdings weist sie auch immer mindestens eines ihrer

ist[246]. Eine Angleichung der Alae aneinander, wie sie in Pompeji häufig beobachtet werden kann, findet nur am Boden statt, denn bei dem Paviment handelt es sich um eine Fortsetzung des Opus signinum (Cocciopesto) aus dem Atrium (b). Die Gestaltung der Alae dürfte damit auch den Betrachter überrascht haben. Allerdings führt die abweichende Ausstattung nicht zu einem inkohärenten Erscheinungsbild. Stattdessen wirken die Alae abwechslungsreich und die Ostseite wird zusätzlich betont.

Auch die übrigen offenen Räume tragen zum variablen Gesamtbild des Atriums (b) bei, obwohl sie sich von den Malereien am Atrium unterscheiden. Im vollständig neu gestalteten Cubiculum (f) kann der Betrachter an den Wänden einen schmalen roten Sockel mit einer anschließenden hohen weißen Mittelzone und Oberzone[247], kombiniert mit einem schwarz bemalten Estrich ausmachen[248]. Die Ornamente und figürlichen Darstellungen an den Wänden sind auf Objekte und Kandelaber[249] in der Mittelzone und vegetabile Ornamente im Sockel beschränkt. Der Raum weicht damit hinsichtlich der Farbgebung stark vom Atrium ab. Die Malereien des Cubiculums (e) an der Südwestseite sind hingegen unfertig. Selbst die Funktionsräume tragen zur heterogenen Aufmachung des Atriums bei, denn während im Schrank (h) ein polychromer Decor vollständig erhalten bleibt und nur von den Schrankfächern verdeckt wird, machte man sich im Treppenhaus (c) die Mühe, die Wände mit Ausnahme des Bildfelds an der Nordwand neu zu verputzen.

Raumübergreifend wird im Atrium außerdem der Eindruck erweckt, mit einem Decor unterschiedlicher Zeitphasen konfrontiert zu sein. Dazu tragen das unfertige Cubiculum (e), die verdeckten Malereien des Schranks (h) und die Differenz in der Ausgestaltung zwischen den Alae (d) und (g) bei. Allerdings kann der Betrachter nur im Fall der Nordwand des Atriums (b) und des Treppenhauses (c) sowie der Malereien zweiten Stils im Cubiculum (e) die Decor-Elemente zeitlich einordnen.

Am Peristyl kommt bei der Bewegung die heterogene Gestaltung der Portiken stärker in den Blick. So unterscheidet sich die südliche Portikus hinsichtlich ihrer farblichen Gestaltung von der nördlichen und der östlichen, die einander angeglichen sind. Die Ornamentik läuft diesem Eindruck zuwider, denn dort ziehen die Arbeitsdarstellungen der östlichen Portikus die Aufmerksamkeit auf sich, die sich von den einfachen Ornamenten der nördlichen und den leeren Feldern der südlichen Portikus merklich abheben. Erst kurz vor dem Eingang zum Triclinium (m) an der Westseite kann man die Malereien der westlichen und nördlichen Gartenwand sehen, die als Schauwände konzipiert sind. Obwohl die Gestaltung der Portiken also stark voneinander abweicht, wirkt der Decor des Peristyls dennoch nicht uneinheitlich, denn die Differenz zwischen den Portiken

---

Attribute, Ruder, Eros, Mauerkrone und Myrthe- oder Olivenzweig auf, die in der Casa dei Pigmei fehlen (vgl. Brain 2016, 61 f. zu den zwölf sicher zuordbaren Darstellungen der Venus Pompeiana und ihrer Verteilung).

246 Die Differenz zwischen den Seitenwänden und der Rückwand wird auch den Durchblicken der Mittelzone aufgegriffen und gesteigert. In den Durchblicken der Rückwand sind doppelstöckige Ädikulä zu sehen, in denen der Nord- und Südwand hingegen eingestellte Kandelaber (vgl. PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 496 Abb. 16. 19).

247 Die Wandmalereien sind heute stark verblasst, sodass Details nicht mehr zu erkennen sind. Aufgrund dessen ist es auch nicht mehr möglich zu analysieren, inwiefern die Malereien auf das Fenster in der Nordwand Rücksicht nahmen (PPM IX (1999) 486–527 s. v. IX 5, 9, Casa dei Pigmei (I. Bragantini) 492 f. Abb. 11–14).

248 Heute ist das Opus signinum nicht mehr erkennbar. Er befindet sich wahrscheinlich unter einer Abdeckschicht (Mau 1879, 130). Anders bei Blake 1930, 33, die angibt, dass es sich bei dem Boden aus Cubiculum (f) um einen feinen, leichten Estrichguß handeln würde, der häufig auch als Unterlage für Bemalungen diente. Ihre Angaben sind heute nicht mehr nachzuvollziehen.

249 Während die schmalen zentralen Felder der Mittelzone goldene Kandelaber unter einer grünen Ädikula aufweisen, befinden sich in den Seitenfeldern verschiedene Objekte, bei denen es sich um Attribute handelt, die auf Gottheiten verweisen (vgl. Mau 1879, 133). An der Nordwand ist ein Pfau, der nach links auf den Kandelaber blickt, vor einer Basis mit einem goldenen Zepter platziert. An der Ostwand befindet sich im nördlichen Paneel eine Basis mit angelehntem Thyrsosstab und im südlichen Paneel Darstellungen zweier Theatermasken in Blau und Gelb. Die Südwand zeigt im östlichen Feld einen Schwan, der sich einer Frucht auf einer Basis nähert, im westlichen Feld ein pedum und zwei Masken.

und dem Garten schafft ein kohärentes Gesamtbild, das den Übergang von Drinnen nach Draußen markieren und hervorheben soll.

Auch die Triclinia weichen in ihrer visuellen Wirkung stark voneinander und den übrigen Räumen ab. Das Triclinium (m) an der Ostseite, bei dem es sich um den größten Raum des Hauses handelt, weist abgesehen von der Oberzone keinen ästhetisch aufwendigen Decor auf. Der dunkle, größtenteils rauverputzte Raum führt dem Betrachter einmal mehr die Unfertigkeit des Hauses vor Augen. Erneut wird sichtbar, dass bei der Erneuerung des Decors auch auf ältere Decor-Elemente zurückgegriffen werden sollte. Zum Empfang von Gästen oder für einen längeren Aufenthalt eignet sich das Triclinium in der letzten Phase hingegen nicht, obwohl man nur aus dem Triclinium (m) einen attraktiven Ausblick auf die Malereien an der Westwand des Gartens gewinnt.

Auf dem Weg zum zweiten Triclinium (p) kann man außerdem einen Blick durch das Fenster werfen, welches das Cubiculum (l) mit dem Garten verbindet. Aus der östlichen und der südlichen Portikus fällt der Blick auf die Nordwand des Cubiculums (l). Die dort befindlichen exotischen Nillandschaften ergänzen die großformatigen Bildfelder des Gartens um einen weiteren Ausblick auf eine exotische Landschaft. Die nur mit Rauputz versehene Westwand bleibt auf diese Weise verborgen, sodass der Eindruck entstehen kann, dass der Decor des Raums intakt war.

Sofern es geöffnet war, zeigt ein Blick in das Cubiculum (o) an der Südseite einen kohärenten ausgemalten Raum. Auch hier fällt, sofern der Raum nicht betreten wird, die Inkohärenz, die durch das ältere Paviment entsteht, nicht weiter in den Blick. Die weißgrundigen Wände der Mittel- und Oberzone weichen aber stark von der Farbgebung der Portiken ab, sodass der Decor des Raums zum variablen Gesamtbild des Peristyls beiträgt. Gleichzeitig erinnern sie in ihrer Farbgebung an das Cubiculum (f) des Atriums.

Schließlich gelangt der Betrachter zum großen Triclinium (p) an der Südwestseite des Peristyls. Die Gestaltung des Raums wirkt inkohärent, betont sie doch sowohl die Nord-, als auch die Ostwand. Beide hervorgehobenen Bereiche sind aber vergleichsweise unattraktiv, da man von ihnen aus keinen Blick auf den Garten werfen kann. In Verbindung mit der Gestaltung der übrigen Räume des Peristyls stechen die farblich changierenden Felder dennoch heraus. Außerdem handelt es sich um das einzige vollständig hergerichtete Triclinium am Peristyl.

In der Casa dei Pigmei lässt sich für das Zusammenspiel von Alt, Neu und Unfertig feststellen, dass sich die Wirkung der Ausstattung des Hauses je nach Blickwinkel stark unterscheiden kann. Während der Decor des Hauses auf der zentralen Sichtachse kohärent wirkt und keine Unfertigkeiten offenbart, stellt sich beim Blick von den Portiken auf das Atrium der gegenteilige Effekt ein. Bei der Bewegung auf die Gelageräume zu wirkt die Ausstattung des Hauses trotz der variablen Gestaltung der Wandmalereien kohärent. Partiell kommt außerdem die Unfertigkeit wie im großen Triclinium (m) zum Vorschein. Wie stark diese zu Tage tritt, hängt maßgeblich von der Öffnung einzelner Räume wie der Cubicula (e) und (l) ab. Dasselbe gilt für das Zusammenspiel von alten und neuen Decor-Elementen.

4. Haus IX 5,11.13. Aufwendige Neudecorationen am Atrium. Andauernde Arbeiten am Peristyl

Der Via di Nola weiter nach Osten folgend gelangt man schließlich zu Haus IX 5,11.13[250] an der Nordseite der Insula (Abb. 32). Wie Haus IX 5,6.17 wurde es in der letzten Phase Gegenstand umfangreicher Reparaturen und Neudecorationen (Abb. 34) und weist in dieser Zeit ausschließlich neue Malereien vierten Stils auf. Lediglich vereinzelt wurden Böden aus der frühen Kaiserzeit beibehal-

250 PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini).

ten[251]. Das betrifft besonders das Atrium (b), dessen Marmor-Elemente wahrscheinlich einer älteren Phase angehören[252] und der gleichzeitig verlegte Lavapesta-Boden mit bunten Steineinlagen. In Raum (c) und Korridor (m) lassen sich einzelne Ausstattungselemente finden, die ebenfalls älter sind. Außerdem war im größten Raum am Atrium, Triclinium (i), die Gestaltung der Südwand unvollendet und auch die Portiken und die Räume an der Westseite des Peristyls sind noch nicht vollständig wiederhergestellt.

Weniger klar ist die Situation bei den Böden, denn sowohl die Cocciopesti in den Fauces (a) und den Alae (e) und (h) als auch die bemalten und unbemalten Estriche der Cubicula (d), (f) und (g) und des Oecus (k) können nicht mit Bestimmtheit datiert werden[253]. Für die bemalten Estriche scheint es recht plausibel, dass sie aufgrund ihrer vergleichsweisen hohen Vulnerabilität ebenfalls erst in der letzten Phase entstanden sind.

4.1 Das Zusammenspiel von Alt und Neu in Haus IX 5,11.13

Das Atrium (b) zeichnet sich durch einen gleichmäßigen Grundriss aus (Abb. 32). An den Seitenwänden befindet sich im Zentrum jeweils eine Ala, die von zwei Räumen flankiert wird. Obwohl die Türen zu den angeschlossenen Räumen alle dasselbe Format besitzen[254], unterscheiden sich die dahinter liegenden Räume voneinander. Während an der Westseite die Ala (e) von zwei Cubicula (d) und (f) eingefasst wird, befinden sich an der Ostseite ein Cubiculum (g) im Norden und ein Triclinium (i) im Süden. An der Südseite wird das Atrium (b) von einem offenstehenden Tablinum (l) mit einem breiten Zugang[255] und einem leicht erhöhten Boden abgeschlossen. Es wird von einem schmalen Korridor (m) im Osten und Oecus (k) im Westen flankiert. Die Südseite besitzt somit einen axialsymmetrischen architektonischen Aufbau mit einem breiten Durchgang im Zentrum, der von zwei schmalen Türen eingefasst wird. An der Nordseite schließt westlich der Fauces (a) zudem ein weiterer Oecus (c) an, der kein Pendant an der Ostseite hat.

Die Wände des Atriums (b) weisen einheitliche Wandmalereien vierten Stils auf **(Abb. 99)**. An den Seitenwänden kann der Betrachter einen rhythmischen Aufbau mit changierenden gelben und roten Feldern im Sockel und der Mittelzone ausmachen **(Abb. 100)**[256]. An der Nord- und Südseite befinden sich hingegen nur zwei schmale, monochrome rote Felder. Sie erzeugen einen Rahmen für





Abb 99: IX 5,11.13, Atrium (b), Zustand heute

251 S. Kapitel III.5 zu den Bauphasen.
252 S. o. Zu denken ist an die Türschwellen der angrenzenden Räume, das Impluvium, und den Tisch.
253 Heute sind die Böden nur noch fragmentarisch erhalten. Besonders der Estrich aus Oecus (k) ist fast vollständig abgetragen und nur noch an den Rändern lässt sich die rote Bemalung erkennen.
254 Die Türen sind alle in etwa 1,15 m breit und 0,40 m tief.
255 Der Eingangsbereich zum Tablinum ist 3,5 m breit.
256 Die Wände sind heute verblasst und nur noch teilweise erhalten (vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 529–533); die genaue Aufteilung ist nur im Modell zu sehen.



Abb 100: IX 5,11.13, Atrium (b), Westwand. Wiedergabe der Wandmalereien im Korkmodell von Neapel

die dort befindlichen Fauces (a) und das Tablinum (i)[257]. Die Oberzone weist hingegen einen monochromen weißen Untergrund auf[258]. Außerdem kann der Betrachter in den Mittelzonen Frauendarstellungen[259] in Vignetten[260] ausmachen. Sie sind in den Feldern um die Fauces (a) und die Alae (e) zu finden und auf die Eingänge der Räume ausgerichtet. Hinzu kommen weitere figürliche Darstellungen von Tieren und Mythenwesen in den Feldern der Oberzone[261] und Ornamente und Objekte im Sockel[262].

Im Zentrum des Atriums (b) ziehen eine Reihe von Marmorelementen die Aufmerksamkeit auf sich. In dem flachen Impluvium mit einem Wasserspiel[263] ist eine Vase[264] aufgestellt und hinter dem

257 Dort sind die Wandmalereien nicht mehr erhalten und nur im Modell erkennbar.

258 Die Oberzone ist nicht erhalten und nur durch Mau bezeugt, der sie noch an der Nordwand beobachten konnte (vgl. Mau 1879, 197).

259 Insgesamt waren während der Ausgrabung noch drei Figuren zu erkennen, von denen zwei in Aquarellen überliefert sind. An der Nordwand östlich der Fauces (a) befindet sich eine Frau ohne besondere Attribute; an der Ostwand zwischen der Ala (h) und Triclinium (i) eine Frau mit einer Sichel, die als Personifikation des Sommers angesprochen wird; zwischen Ala (e) und Cubiculum (f) eine Frau mit einem Lamm über der linken Schulter und einem Korb in der rechten Hand (vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 530–533 Abb. 3; Schefold 1957, 257; Sogliano 1879, 77 Nr. 466. Mau 1879, 196). Die Angaben in der Literatur über die Position der Malereien widersprechen sich teilweise. Die Angaben von Mau sind am detailliertesten, sodass ihnen hier gefolgt werden soll. Mau nahm ursprünglich an, dass die von den Alae flankierten Wände allesamt Personifikationen zeigten, von denen nur zwei überdauerten (Mau 1879, 196). Dabei handele es sich an der Ostwand zwischen Raum (h) und (i) die Personifikation des Sommers und an der Westwand die Personifikation des Frühlings. Schefold schließt sich seiner Interpretation an (Schefold 1957, 257). Gegen Maus These spricht allerdings die von ihm beobachtete Frauenfigur an der Nordwand östlich des Eingangs. Entweder verteilten sich die Personifikationen der Jahreszeiten also auf alle Wände, oder es handelte sich einfach um freischwebende Frauendarstellungen mit unterschiedlichen Attributen, die nicht alle mit Personifikationen von Jahreszeiten in Verbindung gebracht werden können. Auch weitere Beispiele aus Pompeji belegen, dass es sich nicht immer um die vier Jahreszeiten handeln musste. Stattdessen liegt eine Vielzahl an Beispielen vor, in denen Frauen, die als Jahreszeiten angesprochen werden, auch mit anderen figürlichen Darstellungen von Frauen kombiniert werden (vgl. Casa della Caccia Antica (VII 4,48) Atrium 2 (Allison–Sear 2002, 66 f.; PPM VII (1997) 6–43 s. v. VII 4, 48 Casa della Caccia antica (P.M Allison) 9); VI 5,2, Accademia di Musica (VI 3,7), nicht gesicherte Provinienz (PPM IV (1993) 290–294 s. v. VI 5, 2 (I. Bragantini) 294 Abb. 7); Casa dei Postumii e i suoi annessi (VIII 4,4.49), Tablinum 10 (PPM VIII (1998) 451–517 s. v. VIII 4, 4.49 Casa dei Postumii e i suoi annessi (J. A. Dickmann) 482 Abb. 50)).

260 Die Vignetten aus Filigranborten sind heute kaum noch erkennbar, aber auf einer alten Aufnahme aus dem Jahr 1880 noch sichtbar; Bragantini konnte ebenfalls noch den Abdruck von Filigranborten erkennen (Vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 531 Abb. 5).

261 Mau berichtet davon, dass die Oberzone an der Nordwand direkt über der Darstellung der Frau in der Mittelzone einen Meereskentauren und einen Delfin zeigte (Mau 1879, 197).

262 PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 531 Abb. 4.

263 Dessales gibt an, dass das Wasserspiel an die öffentliche Druckwasserleitung angeschlossen war (Dessales 2004, 487 f. Nr. 110).

264 Mau berichtet, dass das Gefäß zerbrochen aufgefunden wurde (Mau 1879, 194).



Abb 101: IX 5,11.13, Triclinium (i), Ostwand

Becken fällt ein Marmortisch mit Löwenfüßen in den Blick[265]. Das Marmorensemble tritt durch sein kostbares Material in den Vordergrund und betont die zentrale Sichtachse[266]. Das flache Impluvium mag dem Betrachter etwas älter erscheinen, da es sich von den zeitgemäßen Becken mit halbhohen Mäuerchen unterscheidet. An der Ostseite steht zwischen der Ala (h) und dem Zugang zum Triclinium (i) eine Arca auf einem verputzten Sockel[267], die durch ihre asymmetrische Platzierung im Raum den Blick auf die Ostseite und den Eingang des Tricliniums (i) lenkt. Am Boden erzeugt ein schwarzes Lavapesta-Paviment mit Buntmarmor und polychromen Kalksteineinlagen[268] einen Kontrast zu den einheitlichen marmornen Türschwellen der an das Atrium angrenzenden Räume[269]. Es ist daher fraglich, ob der Betrachter überhaupt erkennen konnte, dass es sich bei den Marmorelementen und den Pavimenten um ältere Decor-Elemente handelte. Lediglich das Impluvium ist aufgrund seiner Form möglicherweise als älteres Element erkennbar. Es erzeugt keinen Bruch im stimmigen Gesamtbild des Atriums. Im Zusammenspiel aus den Decor-Elementen am Boden und an den Wänden ergibt sich ein kohärentes Gesamtbild, durch das das Atrium als besonders luxuriöser Raum erscheint.

Der zweite Raum, in dem alte und neue Elemente zusammenfallen, ist das große Triclinium (i). Aufgrund seines schmalen Durchgangs und der Marmortürschwelle, die auf die Cubicula verweist, erscheint es zunächst wie ein weiteres Cubiculum[270].

Die Wandmalereien sind an die Architektur des Tricliniums angepasst und unterscheiden sich hinsichtlich ihres Aufbaus voneinander. Die Ost- und Westwand weisen einen stärker parataktischen Aufbau auf[271]. Die polychrome Sockel- und Mittelzone sind in vier Felder geteilt, die zwischen Rot und Gelb **(Abb. 101)**[272] alternieren[273]. Im Zentrum der Paneele befinden sich kleine Bildfelder

265 Vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 532 Abb. 7–8.
266 Dieser Effekt konnte noch stärker ausfallen, sofern das Marmorensemble von der einfallenden Sonne beschienen oder ein Wassersstrahl aus der Druckwasserleitung abgegeben wurde.
267 Vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 529 Abb. 1. Die Abbildung zeigt ein altes Foto, auf dem an der Ostseite noch die Basis der Arca zu sehen ist. Sie befand sich direkt vor der Wand und ihre Basis war mit einem Verputz versehen.
268 Besonders im polierten Zustand oder wenn das Licht des Compluviums auf sie fällt, werden sie sichtbar und stechen hervor.
269 Alle Räume am Atrium weisen noch heute eine marmorne Türschwelle auf, deren Anschlag bis auf das Atrium reicht. Die Schwellen messen ca. 0,8 × 0,6 m.
270 Aufgrund der Ausdehnung des Raums ist vom Eingang aus nur der nördliche Teil der langen Ostwand sichtbar und erst beim Betreten des Raums ist der ganze Decor erfahrbar.
271 Der Rhythmus entspricht dem Schema A BB A.
272 PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 566 Abb. 72. 73.
273 Schefold spricht in diesem Zusammenhang von einer ‚Feldermanier' (Schefold 1962, 138 f.). Vergleichbare Beispiele stammen aus Raum (d) des Hauses V 3,6, in dem die Sockel- und die Mittelzone ebenfalls einen aufeinander abgestimmten Felderwechsel vornehmen. Allerdings ist die farbliche Vielfalt dort noch gesteigert, da die Felder der

mit Eroten[274]. Getrennt werden die Felder in der Mittelzone von Durchblicken mit einem weißen Untergrund, in die Kandelaber eingestellt sind und die auf einem roten Podest aufsetzen[275]. Die Oberzone weist hingegen einen weißen Untergrund mit Architekturdarstellungen und weiteren figürlichen Darstellungen auf[276]. An der Nord- und Südwand geht eine Dreiteilung der Wand mit einer Fokussierung auf das Zentrum einher. An der Nordwand steht ein gelbes Paneel mit einem Bildfeld eines Jünglings[277] im Zentrum, das durch zwei Architekturdurchblicke[278] von schmalen, roten Feldern getrennt wird. Die Oberzone folgt in ihrem Aussehen der Ost- und Westwand und weist weitere figürliche Darstellungen auf[279]. An der Südwand stellt sich ein Bruch zum einheitlichen Aufbau ein, da das zentrale Bildfeld fehlt. Im Zentrum der Wand ist stattdessen ein einzelnes, weißes, fein verputztes, breites Feld ohne einen ästhetischen Decor angebracht, das unfertig wirkt. Der übrige Decor erinnert abgesehen von kleinen Unterschieden in der Ornamentik[280] an die Nordwand. Die unfertige Wirkung, die sich an der Südwand durch das fehlende Bildfeld einstellt, wird durch den Aufbau der Nord- und Südwand verstärkt, denn die parataktischen Seitenwände betonen die axialsymmetrisch aufgebaute Nord- und Südwand, die so als Schauwände erfahrbar werden. Im Zusammenspiel der Wände ergibt sich so für den Betrachter ein farbenfroher, kleinteiliger und gleichzeitig inkohärenter und unfertiger Decor.

Oecus (c) in der Nordwestecke des Atriums wirkt ebenfalls inkohärent. Er ist über eine moderne Marmorschwelle zugänglich, die in einem Kontrast zu einer älteren Zisternenmündung aus Basalt in der Nordostecke des Raums steht. An den Wänden ist ein einheitlicher, aber einfacher dreigeteilter Decor zu erkennen. Die Wand ist rot bemalt und wird durch gelbe Bänder in drei Felder geteilt. Eine Sockel- oder Oberzone fehlt hingegen. Die zurückgenommenen Malereien stehen in einem Widerspruch zu seiner Größe und der marmornen Türschwelle im Eingangsbereich[281].

Nimmt der Betrachter den kleinen, schlauchartigen Korridor (m) vom Atrium auf das Peristyl, so tritt er zunächst über eine ältere Basaltschwelle, die den leichten Höhenunterschied zwischen

---

Mittelzone zusätzlich noch von einem breiten farblichen Rahmen umgeben sind (Vgl. PPM III (1991) 900–909 s. v. V 3, 6 (I. Bragantini) 902–909 Abb. 6–8).

274 An der Ostwand befinden sich in den Seitenfeldern rautenförmige Bildfelder. Der Eros im nördlichen Feld trug ein Pedum, der im südlichen einen Thyrsosstab. In den zentralen Paneelen kann man hingegen quadratische Bildfelder mit Jagdszenen ausmachen. Der Eros im nördlichen Feld schreitet mit erhobenem Wurfspeer auf ein Reh zu, der Eros im südlichen Feld versucht mühsam einen Hund zurückzuhalten, der im Begriff ist, sich auf ein Kaninchen zu stürzen (PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11. 13 (I. Bragantini) 573–575 Abb. 83. 85. 88; Mau 1879, 199). An der Westwand war zur Ausgrabung nur noch das südlichste der drei Bildfelder zu erkennen. Es zeigte einen Eros mit einem Band in der rechten und einem Horn in der linken Hand (Mau 1879, 199).

275 PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 574 Abb. 86 zeigt die heute stark verblassten Wandmalereien, in denen die Durchblicke noch schwach zu erkennen sind. Das Modell gibt ihren Originalzustand wieder.

276 Direkt über den Bildfeldern der Mittelzone befinden sich an der Ostwand dionysische Figuren wie Satyrn und Mänaden, die unter den Ädikulen der Oberzone platziert und von weiteren Objekten und Tieren umgeben werden. An der Westwand sind ein goldener Vogel sowie ein rotes Gefäß und eine Patera erhalten.

277 Niccolini – Niccolini 2016, 457 Taf. 43. In der Lithographie ist der Jüngling mit einem Thyrsosstab an Darstellungen des Dionysos angelehnt. Mau spricht im Gegensatz dazu von Fackeln. Er berichtet außerdem, dass die Darstellung 0,52 × 0,44 m groß gewesen sei (Mau 1879, 198).

278 PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 566 Abb. 74. Die flankierenden Durchblicke weisen dreistöckige Ädikulä auf, die die Wand öffnen und den Blick auf eine Landschaft im Hintergrund freigeben. Zwischen dem zweiten und dritten Stockwerk ist in dem Architrav zudem ein kleines, schmales Bildfeld mit Meeresvillen und Bootsgefechten eingelassen (vgl. Niccolini – Niccolini 2016, 457 Taf. 43).

279 Direkt über dem Bildfeld befindet sich ein Satyr mit einer Blätterkrone auf den Kopf und einer Fackel und einem Bündel Trauben in den Händen. Er wird von zwei Darstellungen von Frauen flankiert, die sich unter einer Ädikula befinden, bei der es sich um den Abschluss der Durchblicke in der Oberzone handelt. Mau interpretiert sie aufgrund ihrer Gestik als Tänzerinnen (Mau (1879, 198).

280 Unter den Architekturprospekten, die die Oberzone auflockern, befinden sich nun anstelle von Frauen Jünglinge (vgl. Mau 1879, 200).

281 PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 533 Abb. 6–8.



Abb 102: IX 5,11.13, Peristyl (n) im Korkmodell von Neapel



Abb 103: IX 5,11.13, Peristyl (n), gemauertes Triclinium

Atrium und Korridor ausgleicht[282]. Die Schwelle ist dadurch kaum sichtbar, sodass der Bruch zur ansonsten Einheitlichen Ausstattung des Atriums mit Marmorschwellen dezent kaschiert wird. An den Wänden kann der Betrachter eine einheitliche Gestaltung mit einem hohen, roten Sockel und einer weißen Oberzone erkennen[283].

Sowohl vom Korridor (m) als auch durch das Tablinum (l) gelangt der Betrachter schließlich auf die nördliche Portikus eines zweiseitigen Rumpfperistyls **(Abb. 102)**. Die Portiken an der Nord- und Ostseite werden von vier verputzten Säulen getragen, die durch ein Gartenmäuerchen miteinander verbunden sind. Die Säulen sind unregelmäßig verteilt und verleihen dem Raum ein asymmetrisches Erscheinungsbild. Die nördliche Portikus wird nur von einer einzelnen Säule gestützt, die leicht nach Osten versetzt ist, sodass man bereits aus dem Tablinum (l) einen freien Blick auf die Südwand des Peristyls (n) gewinnt **(Abb. 103)**. Abgesehen vom Tablinum (l) und dem Korridor (m) schließt auch der Zugang zu einer Reihe von Funktionsräumen (s), (r), (t) und (v) an die nördliche Portikus an. Die westliche Portikus wird hingegen von drei Säulen mit unterschied-

282 Der Korridor liegt 0,10 m tiefer als das Atrium, sodass der Höhenunterschied durch die Schwelle ausgeglichen werden muss.
283 PPM IX (1999) 370–399 s. v. IX 5, 1–3, Casa di Achille (I. Bragantini) 596 Abb. 124 zeigt gut die Teilung der Wand.

lich breiten Interkolumnien getragen[284]. Auf die westliche Portikus öffnet sich ganz im Norden ein Treppenhaus (w)[285] ohne Decor, dessen Stufen unter der Portikus enden. Nach Süden schließen die drei gleichmäßig zugeschnittenen Cubicula (o), (p) und (q) an. Der Gartenbereich um die Ost- und Südwand wird vollständig von einem gemauerten Triclinium eingenommen (Abb. 103)[286], das durch einen zentralen Durchgang in der Gartenmauer im Norden zugänglich ist (Abb. 102)[287]. Es verleiht dem Raum ein repräsentatives Ausstattungselement und lenkt vom unregelmäßigen Zuschnitt des Rumpfperistyls ab.

An den Wänden des Peristylbereichs (n) ist eine klare Teilung zwischen dem Gartentriclinium und den Portiken zu erkennen. An der Ost- und Südwand kann man großformatige Landschaftsdarstellung auf grünem Grund ausmachen, die auf einem hohen schwarzen Sockel mit einem gelben Zaun aufsetzen[288]. Die Südwand hebt sich durch eine Jagdszene[289], die in die Landschaft eingebettet ist, noch einmal gegenüber der Ostwand ab **(Abb. 104)**[290]. Dem Betrachter bietet sich somit ein Ausblick auf einen exotischen und luxuriösen Garten. Auf den Wänden der nördlichen und in Teilen der östlichen und westlichen Portikus befindet sich hingegen ein Sockel mit einem Zebrastreifen-Muster **(Abb. 105)**[291] auf weißem Grund und einer darüber ansetzenden roten Mittelzone.

284 Das Interkolumnium von der ersten zur zweiten Säule und von der dritten Säule zur Wand misst ca. 1,70 m. Der Abstand von der zweiten Säule zur dritten hingegen nur 1,50 m.

285 Während der Ausgrabung waren Reste der unteren beiden Stufen zu erkennen, die den Raum eindeutig als Treppenhaus kennzeichnen. Heute ist noch der Rest des caementitium-Kerns zu sehen, auf dem die Stufen auflagen.

286 Massoth 2005, 227; Soprano 1950, 302 f.

287 Der Zugang ist heute nicht mehr erkennbar, da die Gartenmauer nachträglich restauriert wurde. Auf einer Aufnahme aus dem Jahr 1880 sieht man, dass sie im Zentrum unter der nördlichen Portikus ursprünglich durchbrochen wurde und dort sogar eine Schwelle verlegt war.

288 Zur Funktion von gemalten Beschränkungen in Bezug auf den Gartenbereich der Häuser s. Bergmann 2014, 261–272; Bergmann 2008, 53–69.

289 Mau beschreibt die völlig verlorene Darstellung detailliert. Links im Bildfeld war ein Reiter in einem weißen Chiton und einer darüberliegenden violetten Chlamys zu erkennen. Er hob einen Speer zum Wurf und galoppierte auf einen großen Stier zu, der auf ihn zustürmte. Hinter dem Reiter eilte einer seiner Jagdgefährten zu Fuß heran, der ebenfalls einen weißen Chiton trug und eine Lanze bereithielt. Rechts der Stierjagd waren zwei Männer mit einem Hund angebracht, die Jagd auf ein Kaninchen machten (Mau 1879, 206). Im Modell ist noch die Position des Reiters zu erkennen. Die Figur wirkt dort überproportional groß und muss auf den Betrachter eindrucksvoll gewirkt haben. Großformatige Jagdszenen sind in Pompeji eher selten. Nach Allison–Sear 2002, 75 Abb. 198–204 hat sich nur eine großformatige Tierszene mit Jägern in der Casa della Caccia Antica (VII 4,48) erhalten. Eine weitere, heute verlorene, soll sich in der Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19) befunden haben. Außerhalb Pompejis ist noch die Darstellung aus der villa rustica bei Gragnano bekannt. Die Darstellung der Jäger mit kurzer weißer Tunika und ihre Bewaffnung mit Jagdspeeren aus der Casa della Caccia Antica (VII 4,48) erinnert an die aus Haus IX 5,11.13 (Miniero 1987, 186–190 Abb. 68).

290 Die Landschaft ist im Modell zu erkennen und erstreckt sich über die Ost- und Südwand.

291 Das Muster ist heute nicht mehr zu sehen und nur im Modell erkennbar. Zebrastreifen-Muster sind in der Literatur bereits ausführlich diskutiert. Ihren Ursprung haben sie im ersten Stil und sie werden immer wieder mit der Imitation von Marmorelementen in Verbindung gebracht. So handle es sich bei schwarz-weißen Zebrastreifenmustern um eine Imitation von Bardiglio-Marmor, der sich durch seine auffällige schwarze Durchmaserung auszeichnet (vgl. Goulet 2001, 61; Maiuri 1958, 134). Lynley McAlpine schlägt vor, stattdessen von einer Imitation von lunensischem grauem Marmor zu sprechen (McAlpine 2014, 210). Zu einem anderen Schluss kommt hingegen Lara Laken, die den Vergleich mit Bardiglio kritisch sieht. Weder haben die Zebrastreifenmuster eine Ähnlichkeit mit Bardiglio, noch fände das Material in den Schriftquellen große Erwähnung (vgl. Laken 2003, 172). Ebenso wie sein Ursprung wird auch die Funktion von Zebrastreifenmustern kontrovers diskutiert. Bereits früh wurde beobachtet, dass das Muster bevorzugt in Durchgangs-(Korridoren und Treppenhäusern) und Verteilerräumen (Peristylhöfen) auftritt. Sie werden daher auch immer wieder mit Aufenthaltsräumen für Sklaven, in denen diese ihre Tätigkeiten verrichten mussten, in Verbindung gebracht (vgl. Joshel 2013, 215–217). Allerdings muss dieser Ansatz kritisch betrachtet werden, da Zebrastreifenmuster in einer Vielzahl unterschiedlicher Räume anzutreffen sind. Sie können daher auch neutral als Indikatoren für Räume der Bewegung (‚dynamic spaces‘) angesehen werden (vgl. Cline 2014, 565 f.; McAlpin 2013,195; Goulet 2001, 61); Laken 2003, 176 f. sieht in ihnen hingegen nicht nur einen Hinweis auf Räume der Bewegung, sondern zugleich auf öffentlichen Raum (‚public space‘). Alle Interpretationen passen nur teilweise zur Situation in Haus IX 5,11.13. Der Peristylhof ist weder ein rein öffentlicher Raum (auch wenn das Gartentriclinium sicher zum Empfang von Gästen genutzt wurde), noch ein Bereich der ausschließlich zur Bewegung diente. Vielmehr scheint es sich bei den Zebrastreifen-



Abb 104: IX 5,11.13, Peristyl (n), Wiedergabe der großformatigen Landschaftsdarstellung an der Südwand im Korkmodell von Neapel



Abb 105: IX 5,11.13, Peristyl (n), Wiedergabe der westlichen Portikus im Korkmodell von Neapel

Der gegenüber den Gartenwänden zurückgenommene Decor grenzt den Innenbereich visuell vom Außenbereich ab. Die Böden der Portiken und des Gartentricliniums weisen außerdem ein einheitliches Lavapesta auf. Das Gartentriclinium ist visuell mit den Portiken verbunden, ermöglicht es aber im Außenbereich zu speisen. Der kohärente Eindruck und die Trennung zwischen Innen- und Außenbereich werden durch die unfertige Ausstattung der westlichen Portikus unterlaufen, die lediglich grauen Rauputz aufweist. In der Zusammenschau wirkt der Decor des Peristyls trotz der aufwendigen Gestaltung der Ost- und Südwand somit inkohärent.

Die drei kleinen, gleichmäßig zugeschnittenen Cubicula (o), (p) und (q) an der Westseite nehmen sich in ihrer Ausstattung unterschiedlich aus. Die beiden äußeren Cubicula (o) und (q) sind nicht verschließbar und bereits von außen einsehbar. Das nördliche der beiden besitzt zudem einen Zugang, der unter die Treppe (w) führt, denn der Platz wurde als zusätzlicher Stauraum genutzt. In beiden Räumen kann der Betrachter an den Wänden lediglich einen grauen Rauputz ausmachen, der provisorisch anmutet[292]. Im nördlichen Cubiculum (o) wird diese Wirkung verstärkt, da der Boden mit einem schlichten, grauen Estrich am Boden ausgestattet ist. Die Abwesenheit von ästhetischem Decor steht außerdem in einem Widerspruch zur attraktiven Lage der Räume am Peristyl mit Blick auf das Gartentriclinium.

Das zentrale Cubiculum (p) ist hingegen verschließbar und über eine auffällige, schmale Marmorschwelle zugänglich, die mit kohärent gestalteten Malereien an den Wänden zusammengeht. Dort kann man über einem roten Sockel eine breite gelbe Mittelzone erkennen, die von einer weißen

mustern um eine zurückgenommene Decoration zu handeln, die in einem auffälligen Kontrast zu der aufwendigen Darstellung an der Südwand stand. Ähnlich argumentiert Jacobus Evert Rauws, der in den Zebrastreifenmustern den Beginn eines neuen Stils sehen möchte (Rauws 2015, 55 f.).

292 Bodenbeläge sind heute in situ nicht mehr zu erkennen und auch die Grabungsberichte erwähnen keine.

Oberzone abgeschlossen wird und auch die Innenseite der Tür bedeckt[293]. Der Aufbau nimmt auf die Architektur des Raums Bezug. Die langen Seitenwände sind mit jeweils drei gleichgroßen Feldern in der Mittelzone stärker parataktisch aufgebaut[294]. Sie rahmen die schmale Rückwand, die einen axialsymmetrischen Aufbau mit einer schmalen roten Lisene flankiert von zwei breiten Feldern zeigt[295]. Lediglich die Oberzone mit Architekturprospekten ist an allen Wänden einheitlich ausgeführt. Obwohl Ornamente und figürliche Darstellungen fehlen, dürfte der Raum in der letzten Phase an Bedeutung gewonnen haben, da er als einziger am Peristyl (n) noch über einen ästhetischen Decor verfügt.

Das Peristyl in Richtung des Nebenausgangs (13) des Hauses verlassend, gelangt man an der Ostseite auf einen Komplex aus Funktionsräumen (s), (r), (t) und (v). Das Zentrum des Komplexes wird von der Küche (r) eingenommen, deren Ofen an die Nordwand lehnt. An der Nordost- und Südwestseite schließt jeweils ein kleiner, quadratischer Raum für Bedienstete oder zur Lagerung an[296]. Südöstlich der Tür befindet sich hingegen eine Latrine (t). Die Lage des Raums verschafft sowohl einen schnellen Zugang zum Peristyl (n) als auch zum schmalen Korridor (m) zwischen den Höfen. Die Wände der Räume weisen ein einheitliches Bild auf, denn sie sind allesamt mit grauem Rauputz bedeckt. Eine Ausnahme stellt lediglich die Nordwand der Küche (r) dar. Dort fällt der Blick des Betrachters auf eine kleine Nische über dem Herd, in der eine Larendarstellung auf einem beigen Verputz angebracht wurde[297]. Die Nische hebt sich durch ihren Untergrund von den anderen Wänden ab und wird somit für den Betrachter als neu erkennbar.

In Haus IX 5,11.13 existieren somit große Unterschiede zwischen dem vorderen und dem hinteren Hausteil. Zwar gibt es mit dem Atrium am vorderen Hausteil einen prominenten Raum, in dem alte und neue Elemente zusammentreffen, doch ist die Gestaltung des Raums derart kohärent, dass sie dem Betrachter nicht direkt ins Auge springen. Am Atrium weisen die Räume, abgesehen von Triclinium (i), ein stimmiges Gesamtbild auf. Ganz anders verhält es sich mit den Räumen am Peristyl, die durch ein inkohärentes und unfertiges Erscheinungsbild geprägt werden.

4.2 Die raumübergreifende Wirkung der Decor-Elemente

Um der Differenz zwischen dem vorderen und dem hinteren Hausteil in Haus IX 5,11.13 gerecht zu werden, wird der raumübergreifenden Analyse der Wirkung der Decor-Elemente noch eine weitere Sichtachse hinzugefügt. Neben der Wirkung des Decors auf der zentralen Sichtachse und bei der Bewegung auf das Triclinium (i) sowie das Gartentriclinium im Peristyl (n), wird auch der Eindruck eines Betrachters an den verschiedenen Liegeplätzen des gemauerten Tricliniums berücksichtigt.

293 Verputzreste sind in situ noch in der Türlaibungen erhalten.
294 Die Vignetten sind an der Nordwand noch stark verblasst erhalten. Dort sind die charakteristischen Filigranborten vierten Stils zu sehen. Inwiefern diese in den Feldern voneinander abwichen, ist aufgrund des Erhaltungszustands nicht mehr festzustellen.
295 Möglicherweise war sie mit einer filigranen Ornamentik versehen und noch weiter betont.
296 PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 528.
297 Die Wand, an der sich die Darstellungen und die Nische befanden, ist heute eingestürzt. Boyce konnte noch Spuren der Larenmalerei erkennen (Boyce 1937, 86 Nr. 424); vgl. Mau 1879, 195 mit einer ähnlichen Beschreibung. Außerdem muss der Bereich frequentiert worden sein, denn an einer der Küchenwände fand sich ein Graffiti, in dem Jupiter angerufen wird, die Unfähigkeit eines Sklaven zu bezeugen (CIL IV, 6864: *optume maxime | Iupiter, domus omnipotes. | Acratus servo nequa*, vgl. Wachter 2019, 36 mit Kommentar; Van Andringa 2009, 17). Lohmann geht davon aus, dass es sich um eine Schmähung des Hausherrn handelt, die am Arbeitsplatz des Sklaven gut sichtbar platziert wurde (Lohmann 2018, 349). Folgt man dieser Interpretation, so müssen der Hausherr oder Angehörige des Haushalts die Küche und somit auch das Lararium zumindest gelegentlich aufgesucht haben.

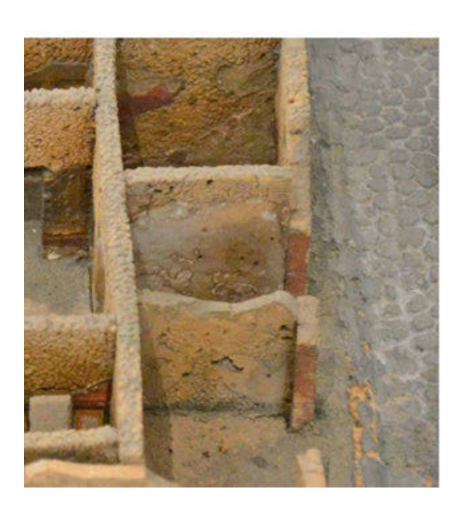



Abb 106: IX 5,11.13, Fauces (a), Wiedergabe der Wandmalereien im Modell (links) und Zustand heute (rechts)

Der Eindruck entlang der zentralen Sichtachse

Die zentrale Sichtachse wird in Haus IX 5,11.13 architektonisch durch die kurzen Fauces[298], die symmetrisch aufgebauten und rhythmisch durchbrochenen Seitenwände des Atriums sowie den erhöhten Boden und den Zuschnitt des Tablinums (l) betont. Letzteres erzeugt durch die Verjüngung nach Süden hin einen attraktiven Rahmen für das Gartentriclinium und die als Schauwand inszenierte Südseite des Peristyls. Die Architektur wird durch den Decor aufgenommen und noch betont. In den neu ausgestatteten Fauces (a) **(Abb. 106)** wird durch die symmetrisch aufgebauten roten Wände[299] mit Einzelfiguren[300] und das rote Opus signinum[301] der Blick weiter in das Atrium gelenkt. Dort zeigt sich eine symmetrische und polychrome Gestaltung der Wand, die zusammen mit der einheitlichen Gestaltung der Zugänge einen visuellen Rahmen für die Südseite schafft. Die Fokussierung auf die Südseite wird durch das Marmorensemble aus Impluvium und Tisch verstärkt, das direkt in der Achse von den Fauces (a) zum Tablinum (l) steht. Den Endpunkt bildet in diesem Fall die Jagddarstellung an der Südwand, die als Blickfang fungiert.

Sind die breiten Flügeltüren zum Peristyl (n) hingegen verschlossen, so bildet das im Zentrum der Südseite gelegene Tablinum (l) den repräsentativen Abschluss des Atriums (b). Es zeigt an den Wänden einen kohärenten symmetrischen Aufbau[302]. Im Zentrum der Wände hebt sich ein einzelnes blaues Feld von den flankierenden roten Seitenfeldern und von der Farbwahl des Atriums ab[303].

---

298 Die Fauces (a) sind 4,55 m lang.
299 Heute sind die Wände vollkommen verblasst. Nur vereinzelt sind Reste von abgeplatzter roter Farbe zu sehen. Selbst mithilfe des Modells können die Wände nicht vollständig rekonstruiert werden. Während zwischen den Feldern der Mittelzone schmale Durchblicke stehen, wird der Sockel nur von Filigranborten gegliedert.
300 Schefold konnte in den Durchblicken noch Kandelaber mit goldenen Globen auf der Spitze ausmachen (Schefold 1957, 257); Mau gibt an, dass nur noch die Figuren im zweiten und dritten Paneel der Wand erhalten waren (Mau 1879, 196). Das Geschlecht der Figuren konnte Mau offenbar nicht mehr erkennen und auch die Objekte waren nur noch partiell sichtbar. Die Figuren an der Ostwand trugen eine Kassette und möglicherweise einen Köcher(?); die Figuren an der Westwand ein Schwert und ein nicht mehr erkennbares Objekt.
301 Am Übergang zwischen den Fauces und dem Atrium lassen sich im archäologischen Befund keine Indizien für eine Tür ausfindig machen.
302 An den dreigeteilten Wänden kann man einen roten Sockel gefolgt von einer polychromen Mittelzone ausmachen. Die Durchblicke geben den Blick auf doppelstöckige Ädikulä frei, in deren Zentrum eine Säule mit einem goldenen Adler auf der Spitze platziert ist. Der Sockel bereichert den Decor um eine Reihe weiterer Motive wie Girlanden, Masken, Vögel und verschiedene Objekte (Vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini), 590–593 Abb. 116. 118).
303 Der obere Teil der Wand ist vollkommen verloren. Die alte Fotografie zeigt, dass dieser Zustand bereits während der Ausgrabung bestand. Lediglich an der Südostecke ist ein Ausschnitt der Oberzone fragmentarisch zu erkennen. Die blauen Felder haben im ganzen Haus kein Pendant. Sie werden von zwei schmalen Durchblicken mit einem

In den Feldern befinden sich unter einer Vignette einfache kleine Kriegerstatuen[304], die in einem reizvollen Kontrast zu den weiblichen Figuren des Atriums stehen. Der rote Cocciopesto ist höher als der Boden im Atrium, sodass am Übergang der Räume eine kleine Stufe entsteht[305]. Sowohl bei geöffneten als auch geschlossenen Türen zum Peristyl stellt sich auf der zentralen Sichtachse im Zusammenspiel der Architektur, der Wandmalereien und des Mobiliars ein kohärentes Gesamtbild ein, das den Blick des Betrachters entlang der luxuriösen marmornen Ausstattungselemente nach Süden lenkt. Unfertige Ausstattungselemente sind auf der zentralen Sichtachse hingegen nicht zu finden.

Der Weg zum Tablinum (i) und zum Gartentriclinium im Peristyl (n)

Durschreitet ein Betrachter alle Aufenthaltsräume am Atrium (b), so ergibt sich ein variables, aber kohärentes Bild des Decors, das den auf der zentralen Sichtachse gewonnenen Eindruck verstärkt. Die neu ausgestatteten und weit geöffneten Alae (e) und (h) **(Abb. 107. 108)**[306] verweisen aufgrund einer Mittelzone mit alternierenden Feldern[307] farblich auf die Wände des Atriums (b). Gleichzeitig zeigen sie im Aufbau der Wandmalereien und aufgrund der roten Cocciopesti auch Parallelen zueinander. In der Nahansicht wird aber deutlich, dass die Alae hinsichtlich ihrer kleinteiligen Ornamentik und figürlichen Ausstattung voneinander abweichen. Während man in der östlichen Ala (h) in der Mittelzone freischwebende Eroten ausmachen kann[308], sind diese in der westlichen Ala (e) nur der Rückwand zu sehen[309]. Die Seitenwänden weisen stattdessen Medaillons mit Büsten auf[310].

weißen Untergrund eingefasst, an die wiederum rote Felder anschließen. Die von Architekturen durchbrochene Oberzone ist hingegen weiß. Die reiche Farbgebung wird zudem durch zwei schmale gelbe Friese erweitert, die die Mittelzone einfassen.

304 Mau 1879, 201. Sie sind bis auf Parazonium, Helm und Schild nackt und stehen auf einem kleinen Podest. In ihrer Ausrichtung unterscheiden sie sich voneinander. Während der Krieger im Zentrum auf das Atrium ausgerichtet ist und die Hand ausstreckt, als würde er jemanden zum Innehalten auffordern, blicken die Krieger der Seitenfelder auf das Peristyl und laden zum Weitergehen ein. Der Krieger im zentralen Feld wird neben der Farbe des Untergrunds und seiner abweichenden Ausrichtung auch durch eine differenzierte Gestaltung der Vignette gegenüber denen in den Seitenfeldern betont (vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini), 593 Abb. 118; Niccolini – Niccolini 2016, 458 f. Taf. 44; Mau 1879, 201).

305 Auf diese Weise wird der offene Übergang betont und das Tablinum (l) stärker als eigenständiger Raum gegenüber dem Atrium (b) hervorgehoben.

306 Beide Räume sind fast identisch. Sie weichen in ihrem Grundriss nur leicht voneinander ab. Während die Ala an der Ostseite 4,40 m tief ist, weist die an der Westseite nur knapp 3,0 m auf.

307 Die Wände sind heute stark verblasst und besser im Modell oder bei Bragantini erkennbar. auf. Das zentrale Feld in Gelb wird von zwei weißgrundigen Architekturdurchblicken eingefasst, die es von den flankierenden roten Paneelen trennen. Abgeschlossen werden die Wände von einer weißen Oberzone mit Architekturprospekten. Der Übergang von der Wand zur Decke wird zudem von einer polychromen Stuckleiste mit Akanthusornamenten markiert. Östliche Ala: PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 561–565; westliche Ala: PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 540–546.

308 Die Eroten sind von Filigranborten eingefasst, die ihnen einen Rahmen geben und sie zusätzlich betonen. Die kleinteilige Ornamentik der Wand zeigt sich auch in der Gestaltung der Filigranborten, die in dem zentralen Feld von den Seitenfeldern abweicht und so zur Hervorhebung des Zentrums beiträgt. Alle Eroten tragen eine Chlamys und zeigen verschiedene Attribute, die bereits während der Ausgrabung verwittert waren. Mau konnte noch einen Fächer, ein Pedum und ein Rython ausmachen (Mau 1879, 204).

309 PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 545 Abb. 32. 33 zeigen noch schwach die kleinen Figuren; Mau 1879, 205. Der linke Eros trägt ein Horn, der rechte einen Köcher. Beide sind auf das zentrale Feld ausgerichtet, das durch ein Raubloch zerstört wurde.

310 An der Nordwand waren Darstellungen einzelner Büsten zu sehen. Im östlichen Feld befand sich die Büste eines Bacchanten mit Efeukrone und Thyrsos. Im zentralen Feld war ein Jüngling zu sehen, der mit der rechten Hand ein Buch vor seinen Bauch hält und den Betrachter anblickt (vgl. Mau 1879, 197 f.). Die Beschreibung der Darstellung erinnert an die bekannte Darstellung einer jungen Frau mit Schreibtafel und Griffel aus der Casa del Bracciale d’oro (VI 17 (Ins. Occ.), 42) (vgl. <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2017%2000.htm> (18.07.2021));





Abb 107: IX 5,11.13, östliche Ala (h), Wiedergabe der Wandmalereien im Modell (links) und Zustand heute (rechts)





Abb 108: IX 5,11.13, westliche Ala (e), Wiedergabe der Wandmalereien im Modell (links) und Zustand heute (rechts)

Ein ähnliches Motiv aber ohne Schreibtafel existiert auch im Cubiculum (a) der Casa di D. Octavius Quartio (II 2,2) (PPM III (1991) 42–108 s. v. II 2.2 Casa di Octavius Quartio (M. de Vos) 46 Abb. 5). Stemmer 1992, 28 f. Abb. 155 zeigt ein ähnliches Medaillon aus Raum (g) der Casa dell'Ara Massima (VI 16,15–17). An der Südwand befanden sich ausschließlich Darstellungen von Paaren. Während das Paar im östlichen Feld miteinander interagiert, blicken die Figuren des zweiten Medaillons streng in Richtung des Atriums und somit auf den sich nähernden Betrachter. Darstellungen von Büsten lassen sich in der pompejanischen Wandmalerei in zahlreichen Kontexten wiederfinden und gewinnen besonders im vierten Stil noch einmal an Beliebtheit. Sie werden in der Regel als Darstellungen von Privatporträts oder Mythenfiguren wie Helden und Göttern interpretiert. Für die über 100 Darstellungen von Frauen schlug Bergmann jüngst eine abweichende Interpretation vor. Anhand von Vergleichen mit ägyptischen Mumienportraits kann sie zeigen, dass sich die Darstellungen in zwei Motivtypen teilen. Zum einen Porträts gebildeter Frauen, welche durch Attribute gekennzeichnet werden, die im sozialen Bewusstsein der jeweiligen Epoche verankert sind und dementsprechend erkannt werden und zum anderen um Frauen, die sich zwischen der realen und mythischen Lebenswelt bewegen. In der Ausführung der beiden Motive sei zudem ein Paradoxon erkennbar, da die Porträts stärker formelhaft sind, während die Darstellungen von mythologischen Figuren stärker individuell anmuten (vgl. Bergmann 2018a, 160–163).



Abb 109: IX 5,11.13, Westwand des Cubiculums (f), Zustand heute

Außerdem unterscheiden sich auch Sockel[311]- und Oberzonen[312] voneinander. Die roten Pavimente erzeugen zusammen mit den schwarzen Sockeln einen Bruch zum Lavapesta und der polychromen Sockelzone des Atriums.

Sofern sie geöffnet sind, kann der Betrachter erkennen, dass auch die Aufenthaltsräume **(Abb. 109. 110)** am Atrium (b) hinsichtlich der Farbgebung der Decor-Elemente aufeinander verweisen. Die Räume besitzen kohärent gestaltete Wandmalereien mit einem einheitlichen, weißen Untergrund, einen rot bemalten Estrich und einer polychromen Stuckleiste. Lediglich die Sockelzone und die polychromen Rahmungen weichen voneinander ab[313]. In der Komposition der Wand unterscheiden sie sich hingegen stärker voneinander und lassen eine Hierarchisierung erkennen.

311 In der westlichen Ala vegetabile Ornamente und in der östlichen geometrische Motive und Objekte (PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 561–563 Abb. 63. 66.).

312 In der östlichen Ala sind in der Oberzone an den Seitenwänden Eroten angebracht und an der Rückwand die Darstellung einer Frau. Mau gibt an, dass sie ist mit einem grünen Chiton ohne Ärmel bekleidet war (Mau 1879, 197 f.); PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 565 Abb. 71. Der Eros an der Nordwand trug in der rechten Hand ein konisches Kultgefäß und in der linken eine Rebe Weintrauben. Unter ihm sind in einem rechteckigen Feld ein aufgeschlagenes Buch, ein Griffel und ein Tintenfass zu erkennen (Vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 562 Abb. 65); Mau 1879, 198). An den Seitenwänden der westlichen Ala (e) sind in der Oberzone, direkt über dem zentralen Feld der Mittelzone, siegreiche Athleten unter einer Ädikula zu erkennen (vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 545 f. Abb. 30; Schefold 1957, 257 f.; Mau 1879, 198.).

313 Das Cubiculum (d) an der Nordwestseite verfügt über einen schwarzen Sockel. Im Zentrum der Mittelzone ist ein einzelnes rotes Feld zu sehen, das von zwei weißen Feldern flankiert wird. Zwischen den Feldern stehen wiederum Durchblicke. Die Seitenfelder weisen an drei Seiten einen breiten, gelben Rahmen auf, der lediglich an den Rändern der Wand fehlt. (PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 534–539 Abb. 14. 19). In Cubiculum (f) ist die Farbgebung umgekehrt. Dort ist das zentrale Feld der Mittelzone gelb und die Seitenfelder besitzen einen roten Rahmen (PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 548–556 Abb. 39. 53). Im kleinsten Cubiculum (g) folgt auf einen roten Sockel eine weiße Mittelzone, deren Felder von Durchblicken getrennt und von Rahmen eingefasst werden. (PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 556–560 Abb. 54. 59. 60. 61). In Oecus (k) folgt auf einen schwarzen Sockel eine weiße Mittel- und Oberzone und die Felder der Mittelzone werden von quadratischen und hexagonen Rahmungen in Gelb und Rot eingefasst. Allen Räumen ist eine Oberzone mit bunten, schematischen Architekturen gemein, die von einer Stuckleiste abgeschlossen wird.



Abb 110: IX 5,11.13, Westwand des Cubiculums (d)

Während die Cubicula an allen Wänden über einen axialsymmetrischen Aufbau verfügen[314], ist in Oecus (k) eine Unterscheidung zwischen der Nord/Süd- und der Ost/Westwand sichtbar[315]. Diese Hierarchie lässt sich auch anhand der Rahmung ausmachen. In den Cubicula und an der Nord- und Südwand von Oecus (k) fassen farblich alternierende, monochrome Streifen die Felder der Mittelzone ein. In Oecus (k) werden die Ost- und Westwand zusätzlich durch auffällige hexagone Rahmungen betont, die wie ein Stofftuch die Wände hinterfangen.

Auch die Ornamente und die figürlichen Darstellungen unterscheiden sich voneinander. Bereits beim Vorübergehen kann der Betrachter sehen, dass das Cubiculum an der Nordostseite Eroten an der Rückwand aufweist[316]. Er erinnert damit an die Musen, die in Oecus (k) an der Südwand zu erkennen sind[317]. In den Cubicula (d) und (f) an der Westseite kann man hingegen Mythenbilder mit unterschiedlichen Sujets erkennen. In Cubiculum (d) die verlassene Ariadne und eine Bacchante[318]

314 Es handelt sich um eine Dreiteilung. Ein zentrales Feld wird, getrennt durch Rahmen oder Ädikulen, von Seitenfeldern flankiert. Die Aufteilung wird auch in der Sockel- und Oberzone beibehalten.

315 An der Nord- und Südwand befindet sich im Zentrum ein Durchblick, der von zwei breiten Seitenfeldern eingefasst wird. An der Ost- und Westwand sind hingegen drei Felder zu erkennen, die von Durchblicken getrennt werden. Auch die Rahmung spiegelt die Teilung wider, denn die hexagonen, tuchähnlichen Einfassungen sind lediglich im zentralen Feld der Ost- und Westwand angebracht (Vgl. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 578–590).

316 Schon kurz nach der Ausgrabung waren die Eroten nur noch partiell erhalten. An der Rückwand trägt der Eros links einen Thyrsos und Weintrauben, der rechts nur einen Thyrsos. Der Inhalt des zentralen Felds ist nicht überliefert (vgl. Mau 1879, 197). Auch an den anderen Wänden fehlen Informationen zum zentralen Feld; der Eros an der Südwand trägt ein Füllhorn. Um die Tür an der Westwand ist ein Eros mit einem Kultobjekt zu sehen (Mau 1879, 197).

317 In den breiten Feldern kann man in Raum (k) Musen in vielfarbigen Gewändern (Grün, Rotbraun, Rot, Gelb und Violett) und mit unterschiedlichen Attributen erkennen. Das linke Feld der Ostwand direkt am Eingang stellt eine Ausnahme dar, denn dort befindet sich ein Eros. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 578–590; Schefold 1957, 258; Mau 1879, 201 f.; Sogliano 1879, 250. Musen sind in vierten Stil in Pompeji ein weit verbreitetes Motiv. Ein prominentes Beispiel stammt aus der Casa del Bracciale d'oro (VI 17, Ins.Occ), in dem das Triclinium (19) neben Apollo und Satyrn auch Musen aufweist. Sie werden auch dort von einem Rahmen eingefasst, der an einen Theatervorhang erinnert (Vgl. PPM VI (1996) 44–145 s. v. VI 17 (Ins. Occ.), 42 Casa del Bracciale d'oro (V. Sampaolo) 63–71 Abb. 45. 46. 48. 55).

318 Die Bildfelder sind heute vollständig zerstört und waren bereits zur Ausgrabung in einem schlechten Zustand (Mau 1879, 206). Lediglich an jenem an der Südwand war das Motiv noch zu erahnen. Es zeigte eine Frau, deren linker Arm und Schulter sowie die Beine noch zu erkennen waren. Im Hintergrund war ein Meer und am Horizont ein Schiff zu sehen. Mau interpretierte die Reste als ‚Ariadne verlassen' (vgl. Romizzi 2006, 483; PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 539; Gallo 1988, 65; Schefold 1957, 259 folgen Maus Ausführungen). Aufgrund der ansonsten symmetrischen Gestaltung der Wände ist anzunehmen, dass auch die übrigen Wände mit einem Bildfeld besetzt waren.

und in Cubiculum (f) eine Darstellung von Narkissos, der sein Spiegelbild erblickt[319], den auf einem Felsen schlafenden Ganymed[320] und Satyr und Mänade[321]. Die zahlreichen figürlichen Darstellungen der Oberzonen, die sich in den Räumen befinden und partiell aufeinander verweisen[322], bleiben beim Vorbeigehen hingegen unentdeckt.

Der erste Aufenthaltsraum, Triclinium (i), unterscheidet sich in seiner Ausgestaltung stärker von den anderen Räumen. Es erinnert in seiner Farbgebung und dem Aufbau der Wandmalereien an das Atrium (b) und die Alae (e) und (h), ist in der Komplexität des Wandaufbaus aber noch einmal gesteigert. So werden die alternierenden roten und gelben Felder an der Ost- und Westwand von hellen Durchblicken durchbrochen. Die Nord- und Südwand sind hingegen als Schauwände konzipiert. Das leere weiße Feld an der Südwand erzeugt einen Bruch zu den ansonsten einheitlichen Wandmalereien und wirkt unfertig. Die Unfertigkeit steht in einem Widerspruch zur Größe des Raums und der Betonung der Südseite durch den Aufbau der übrigen Wandmalereien, sie lässt den Decor des Raums somit inkohärent erscheinen[323]. Diese Wirkung wird weiter gesteigert, da es sich um den einzigen unfertigen Raum am Atrium (b) handelt.

Für den Übergang auf das Peristyl stehen dem Betrachter zwei Zugänge zur Verfügung, Tablinum (l) und Korridor (m). Beim Durschreiten des Tablinums fallen besonders die Farbgebung und die figürlichen Darstellungen in den Blick, die sich vom Atrium abheben[324]. Vor allem das zentrale

319 Romizzi 2006, 483, PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 554 f. Abb. 52; Schefold 1957, 259. Es handelt sich um eine sehr beliebte mythologische Erzählung. Hodske erwähnt 35 Darstellungen (Hodske 2007, 166–171). Am meisten Gemeinsamkeiten weist die Darstellung mit den Bildfeldern aus der Casa del Marinaio (VII 15,2), der Casa del Granduca di Toscana (IX 2,27) und dem Haus IX 9,d auf (vgl. Hodske 2007, Taf. 45, 1–4). Lorenz ordnet vierzig Darstellungen dem Narkissos-Mythos zu (Lorenz 2008, 189. Anm. 2. 614); anders bei Fiorelli 1877, 249, der in der Darstellung Adonis erkennen möchte. Zu Narkissos als Jäger s. Fischer 2010 und Elsner 2007.

320 Zur Identifizierung des Bildfelds aus Haus IX 5,11.13 vgl. Romizzi 2006, 483; PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 533 Abb. 49; Hodske führt neben der aus Haus IX 5,11.13 vier weitere Darstellungen an (aus der Casa di Meleagro (VI 9,2.13), der Casa di Ganimede (VII 13,2–4.17), der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51) und der Casa della Fontana d'amore (IX 2,6–7)), von denen nur das erstgenannte noch erhalten ist und die der vorliegenden in manchen Aspekten ähneln. Drei zeigen ebenfalls einen gelagerten Jüngling (Casa di Meleagro (VI 9,2.13), Casa di Ganimede (VII 13,2–4.17), Casa della Fontana d'amore (IX 2,6–7)). Lediglich in der Casa dei Capitelli colorati sitzt er. Zudem wird er auch häufig schlafend dargestellt und trägt einen oder mehrere Speere in der Hand. In drei Darstellungen wird er von einem wartenden Adler beobachtet, in den zwei anderen kommt der Adler herangeflogen. In zwei Darstellungen (Casa di Meleagro (VI 9,2.13), Casa di Ganimede (VII 13,2–4.17)) ist darüber hinaus noch ein Eros anwesend, der entweder bei der Person ruht oder den Adler heranführt. In der Darstellung aus der Casa di Ganimede (VII 13,2–4.17) ist ebenfalls eine weitere Figur anwesend, die das Geschehen beobachtet (Hodske 2007, 231 f. Taf. 139); Für einen Überblick über die Entwicklung der Ganymed-Ikonographie unter Einbeziehung der Schriftquellen s. Turnheim 2004, 895–903. Hakanen sieht in Ganymed ein Motiv der römischen Literatur für den passiven, von anderen Männern begehrten Jüngling und rückt die Bildnisse in die Nähe männlicher Kurtisanen (Hakanen 2014, 169 f.). Colpo ordnet Ganymed-Bilder ikonographisch hingegen in die Nähe anderer schlafender Jünglinge, die von Göttern entführt werden ein, wie zum Beispiel Endymion (Colpo 2005, 459–463). Clarke führt ein Beispiel an, in dem Zeus anthropomorph dargestellt ist und mit seinem Günstling interagiert (Clarke 1991, 96–99 Abb. 4.7–10). Für die frühen Ganymed-Darstellungen aus klassischer und frühhellenistischer Zeit s. Alexandridis 2008, 292 f.

321 Romizzi 2006, 483: Satyr entdeckt eine Mänade; PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 548 f. Abb. 549 bezeichnet die Darstellung als Satyr und Mänade; Mau bezeichnet die Figur ebenfalls als Satyr (Mau 1879, 203). In der erhaltenen Zeichnung ist sie nur schematisch angegeben und zeigt keine Merkmale eines Satyrs. Aufgrund der Komposition und der Identifikation der liegenden als Mänade wird die Darstellung zu den zahlreichen ‚Satyr und Mänade'-Bildfeldern gerechnet.

322 An der Südwand in Cubiculum (d) war die Darstellung einer Frau unter einer Ädikula zu erkennen. Es ist anzunehmen, dass auch die übrigen Wände ähnlich gestaltet waren (Mau 1879, 206); Cubiculum (f) mit einer Frauendarstellung und Kandelabern; Cubiculum (g) Darstellung von Frauen mit verschiedenen Attributen (PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5, 11.13 (I. Bragantini) 558 Abb. 57 mit einer Fotographie der Figur an der Nordwand. Über ihr ist ein schmales Bildfeld mit einem Stillleben zu erkennen (Mau 1879, 197).

323 Die parataktisch gegliederten Seitenwände führen auf die Nord- und Südwand zu. Letztere gewinnt noch einmal an Bedeutung, da sie sich am weitesteten vom Eingang entfernt befindet und somit vom Betrachter sofort in Gänze erfasst werden kann (s. o.).

324 S. o.

hellblaue Feld der Mittelzone lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, da es im gesamten Haus singulär ist. Auf diese Weise wird das Zentrum betont, wo kleine Figuren von Kriegern in den Blick kommen. Während der Krieger im Zentrum auf das Atrium ausgerichtet ist und die Hand ausstreckt, als würde er der Betrachter zum Innehalten auffordern, blicken die Krieger der Seitenfelder auf das Peristyl und laden zum Weitergehen ein[325]. Die in sich kohärente Gestaltung des Raums hebt das Tablinum somit vom Atriumsbereich ab. Korridor (m) weist ebenfalls einen kohärenten Decor auf, der verglichen mit den anderen Räumen des Atriums eher unscheinbar ist.

Am Peristyl (n) fällt zunächst die als Schauwand inszenierte Südwand in den Blick. Sie dominiert die Wirkung des Rumpfperistyls und des Gartenbereichs. Zusammen mit der östlichen Portikus wird der Gartenbereich um das Triclinium so als eigener, vom Haus getrennter Bereich erfahrbar. Allerdings kommt auch die unfertige westliche Portikus in den Blick und es wird deutlich, dass das Peristyl, im Gegensatz zum Atrium noch nicht vollständig ausgestaltet war. Es erinnert damit an das Triclinium (i) am Atrium. Es dürfte dem Betrachter merkwürdig erscheinen, dass vor allem die Gelageräume noch nicht vollständig wiederhergestellt sind. Sofern sie geöffnet waren, wird der Eindruck der Unfertigkeit durch die Cubicula (o), (p) und (q) an der westlichen Portikus verstärkt, denn nur einer der Räume weist einen ästhetischen Decor auf.

Zusammengefasst kann der Betrachter somit bei seinem Weg zu den Gelageräumen erkennen, dass trotz der visuellen Vielfalt der Räume am Atrium auch Haus IX 5,11.13 noch nicht vollständig ausgestaltet war und weitere, wenn auch wenige, Decorationsmaßnahmen anstanden. Besonders an den Triclinia sorgt dieser Umstand für einen Bruch zum ansonsten einheitlichen und variablen Decor.

Der Blick aus dem Gartentriclinium (n)

Das u-förmige, gemauerte Gartentriclinium (n) befindet sich leicht erhöht auf einer Plattform und besteht aus einer langen Bank im Osten und zwei kurzen im Süden und Westen. In der Mitte steht ein runder Tisch mit sechs Nischen[326] und an der Ostseite ist eine kleine Bank für Kinder angeschlossen[327]. Einem Betrachter, der sich auf den Klinen des gemauerten Triclinium des Peristyls (n) befindet, ergibt sich je nach Position ein anderer Eindruck. Dabei spielt auch die Öffnung der angeschlossenen Räume eine wichtige Rolle. Ist das Tablinum (l) geöffnet, so wird es vom gemauerten

---

325 Die Malereien sind im unteren Teil der Wand gut erhalten. Die Aufteilung der Felder und besonders die Gestaltung des Sockels ist in situ zu erkennen. Der obere Teil der Wand ist in einer Aufnahme aus dem Jahr 1880 und in einer Lithografie überliefert (vgl. Niccolini – Niccolini 2016, 458 f. Taf. 44. Die Lithografie zeigt den gesamten Wandaufbau. Allerdings ist die Wiedergabe kein Abbild der Wand. Die Oberzone ist in der Lithografie nicht richtig wiedergegeben. Sie ist dort sehr schmal, besitzt einen roten Untergrund und eine Rankenornamentik, während sie in situ Architekturprospekte auf einem weißen Untergrund zeigt).

326 Massoth 2005, 227; Jashemski 1993, 237; Soprano 1950, 302 f. Abb. 33; Mau 1900, 247; Mau 1879, 195. Alle erwähnen sowohl die Nischen als auch die Bank für Kinder (bei Soprano mit Rekonstruktionszeichnung). Keiner macht einen Vorschlag für die Nutzung der Nischen. Sicher ist, dass kein Zusammenhang mit einem Wasserspiel besteht, da keiner eine Leitung erwähnt und im Befund auch keine mehr erkennbar ist, denn der Tisch ist heut fast vollständig verloren.

327 Die Bank wird plausibel mit der Teilnahme von Kindern am römischen Bankett verbunden, vgl. Tac. Ann. 13, 16; Suet. Aug. 64; Suet. Claud. 32. Obwohl die Quellen auf den Hof und die römische Aristokratie bezogen sind, passen die Beschreibungen gut zum Befund. Sie erwähnen übereinstimmend, dass die Kinder bei den Erwachsenen aßen, anders als diese jedoch nicht gelagert waren. Auch die angegebene Position am Ende der Klinen stimmen mit dem Befund überein. In Tacitus' Annalen ist zudem von einem separaten Tisch die Rede, der sich in der Rekonstruktion von Soprano auch in Haus IX 5,11.13 finden lässt. Seine Rekonstruktion scheint akkurat, da der Anbau auch im Modell angegeben ist. Bei Suet. Claud. 32 ist zudem zu lesen, dass der Tisch für die Kinder an den Kopfstützen der Liegen positioniert wurde. Sollte das auch bei den gemauerten Triclinia zutreffen, hätte man eine sehr konkrete Vorstellung darüber, in welcher Weise Gäste gelagert waren. Möglicherweise wurden die Kindersitze auch speziell für die Kinder des Hausherrn integriert. In diesem Fall scheint es wahrscheinlich, dass der Hausherr immer an der Ostseite Platz nahm.

Triclinium aus zum visuellen Schauraum, der von allen Liegen aus einsehbar ist. Zusätzlich ist es möglich, das luxuriöse Atrium sichtbar zu machen oder sogar den Blick auf die Straße freizugeben. Außerdem kann man von allen Bänken einen Blick auf den einfachen Decor der nördlichen Portikus gewinnen. Sowohl beim Blick auf das Triclinium als auch auf die Portiken wird der Betrachter in den Außenbereich versetzt, von dem er in das Innere des Hauses zurückblickt. Wenn das Fenster des Oecus (k) geöffnet ist, wird der ohnehin vielfältige und kontrastreiche visuelle Eindruck ausschnittartig durch die dort befindlichen hellen, polychromen Malereien erweitert. Die Ost- und Westwand mit ihren aufwendigen Landschaften und der Jagdszene sind nur von der östlichen und westlichen Liege aus sichtbar. Für den Betrachter auf der westlichen Liege ergibt sich somit der prachtvollste Blick, da er die große Landschaftsdarstellung an der Ostwand erkennen kann. Von der östlichen und südlichen Bank aus wird der vielfältige Eindruck durch den Rauputz an der Westwand hingegen visuell gestört. Wie gezeigt, führt er dazu, dass das Peristyl in seiner Gestaltung einen inkohärenten Eindruck macht. Besonders von der Kline an der Ostseite wird deutlich, dass die Gestaltung des Hauses nicht vollendet war und weitere Renovierungen ausstanden.

Die Betrachtung verschiedener Blickachsen legt offen, dass der Decor des Hauses 79 n. Chr. in der Zusammenschau in weiten Teilen ein kohärentes Gesamtbild ergab. Das betrifft vor allem den Blick entlang der zentralen Sichtachse, auf der die Ausstattungselemente sowie die Architektur so gestaltet sind, dass sie den Blick auf die Südwand des Peristyls lenken, an der sich eine großformatige Jagdszene befindet. Auch bei der Bewegung entlang des Atriums auf die Triclinia zu bleibt zunächst die kohärente Wirkung der Ausstattung bestehen. So verweisen die Alae hinsichtlich der Farbgebung auf das Atrium, setzen aber im Aufbau und der Ornamentik, figürlichen Ausgestaltung und Pavimentik Akzente, die sie stärker als Ensemble erscheinen lassen. Sie verleihen dem Decor des Atriums eine gewisse Variabilität. Dieser Eindruck wird durch die Cubicula (d), (f) und (g) sowie Oecus (k) verstärkt, die ebenfalls als Ensemble angelegt wurden. Das einheitliche Gesamtbild wird lediglich in den Triclina durchbrochen. Diese weisen in der letzten Phase allesamt unfertige Ausstattungselemente auf, die dem Raum ein inkohärentes Erscheinungsbild verleihen. Raumübergreifend kann der Betrachter aufgrund der Triclinia nun ebenfalls den Eindruck bekommen, mit einem partiell unfertigen Haus konfrontiert zu sein. Diese Wirkung konnte vor allem dann nicht kaschiert werden, wenn mehrere Gäste zu einem Empfang eingeladen waren.

5. Haus IX 5,14–16. Alt, Neu und Unfertigkeit im Wechselspiel

An der Ostseite der Insula gelangt man über einen kleinen Vicus zum Eingang des größten Hauses IX 5,14–16 (Abb. 35)[328]. Das geräumige Anwesen nimmt die gesamte Südostseite der Insula ein und entstand aus dem Zusammenschluss mehrerer Grundstücke. Neben einem großen Atrium (b) im Norden, an das nach Westen ein großes Rumpfperistyl (k) anschließt, verfügt es außerdem über ein kleines Atrium (a‘) im Süden[329]. Wie schon Haus IX 5,2 war es in der letzten Phase Gegenstand andauernder Neudecorationen, die besonders im Atrium (b) und am Peristyl (k) stattfanden (Abb. 41)[330]. In der letzten Phase weisen eine große Anzahl an Räumen einen unvollständigen Decor auf, sodass sich das Haus besonders zur Analyse der Wirkung von unfertigen Ausstattungselementen eignet. Zu ihnen zählen das Atrium (b) und die daran angeschlossene Ala (i), sowie das Peristyl (k) mit der Dreiraumgruppe (m), (n), (o) und den Funktionsräumen (p) bis (t) als auch die Räume (b‘) und (e‘) am kleinen Atrium (a‘) sowie das Atrium selbst.

---

328 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini).
329 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 600 f.
330 S. Kapitel III.6.

5.1 Das Zusammenspiel von Alt und Neu in Haus IX 5,14–16

Am Eingang (14) an der Ostseite betritt der Betrachter das Haus über eine Basaltschwelle, die gleichzeitig als Stufe fungiert[331]. Den Eingangsbereich des Hauses bildet ein kurzes Vestibül (a) mit einem schlauchartigen Zuschnitt, dessen Wände keinen Verputz mehr aufweisen, sodass direkt das Opus incertum der Wand in den Blick kommt. Demgegenüber zieht am Boden ein weißes Tessellat mit einem breiten, schwarzen Streifen an den Rändern die Aufmerksamkeit auf sich[332]. Der Übergang zum Atrium wird durch ein Schwellenmosaik mit einem Rankenornament[333] (Abb. 37) hervorgehoben. Die Abwesenheit von Malereien an den Wänden verstärkt zwangsläufig den Fokus auf den Boden und die Betonung des Übergangs. In seiner Gesamtwirkung erscheint das Vestibül durch den visuellen Bruch zwischen den unverputzten Wänden und dem Mosaikboden inkohärent. Besonders die unverputzten Wände machen einen unfertigen Eindruck und führen dem Betrachter bereits im Eingang die Möglichkeit weiterer unvollendeter Räume vor Augen.

Aus dem Vestibül (a) gelangt man auf ein breites, rechteckiges Atrium (b), um das sich eine Reihe von Räumen gruppiert. An der Nordseite befinden sich zwei Räume. Rechts zum Vestibül (a) hin eine weit geöffnete Ala (e), nach links zum Peristyl ein großes Triclinium (f). An der Ostseite wurden hingegen drei Räume platziert, denn das Vestibül (a) wird von zwei kleinen Cubicula (c) und (g) flankiert. In der Nordostecke des Atriums befindet sich schließlich noch ein größeres, abgelegenes Cubiculum (d), das nur über die Ala (e) zugänglich ist. An der Südseite liegt lediglich eine einzelne Ala (i), die auf ihr Pendant (e) an der Nordseite ausgerichtet ist und sich weit auf das Atrium (b) öffnet. Sie besitzt einen kleinen Durchgang in der Südwand und fungiert als Korridor zum angeschlossenen kleinen Atrium (a‘). An der Westseite befinden sich keine Räume mehr, sondern nur ein breiter Durchgang mit einer Flügeltür[334], die direkt auf die östliche Portikus des angeschlossenen Peristyls (k) führt.

Der visuelle Eindruck im Atrium wird weitestgehend von dem uneinheitlichen Erscheinungsbild der Wände bestimmt. Die Nord- sowie Teile der Ost- und Westwand weisen Malereien vierten Stils auf **(Abb. 111. 112)**[335]. Auf einem schwarzen Sockel setzen dunkle, rote Felder mit Vignet-



Abb 111: IX 5,14–16, Atrium (b), Nordwand

331 Die Schwelle ist in situ erhalten und zeigt Einfassungen für die Aufnahme einer Tür und im Zentrum zwei Riegellöcher.

332 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 601 Abb. 1.

333 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 602 Abb. 2. Pernice gibt an, dass das Volutenmuster teilweise modern ergänzt wurde (Pernice 1938, 117 Taf. 50,4).

334 Heute ist noch die 3,20 m breite Tuffschwelle mit quadratischen Einfassungen für die Türangeln an den Seiten und einem Anschlag im Zentrum erhalten, die belegt, dass es sich um eine Flügeltür gehandelt haben muss.

335 Heute sind die Wände stark verblasst und der Decor ist kaum zu erkennen. Eine alte Aufnahme des Atriums gibt den Zustand im Anschluss an die Grabungen wieder und zeigt die ursprünglichen Strukturen der Wandmalereien deutlich (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 605 Abb. 9 gibt das Foto wieder).



Abb 112: IX 5,14–16, Atrium (b), Nordseite im Korkmodell von Neapel

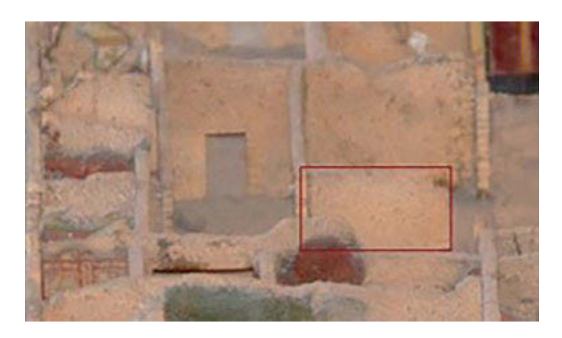


Abb 113: IX 5,14–16, Atrium (b), Südseite im Korkmodell von Neapel

ten[336] auf, die von Durchblicken, in denen sich zweistöckige Ädikulä auf weißem Grund befinden, getrennt werden[337]. Abgesehen von Pflanzendarstellungen im Sockel fehlen Ornamente und figürliche Darstellungen[338]. Die Süd- sowie Teile der Ost- und Westwand sind hingegen unverputzt und geben einen Blick auf das Mauerwerk frei **(Abb. 113)**. Der Betrachter kann dort ein Opus incertum mit Ankern aus Opus vittatum erkennen[339]. Das Wechselspiel aus massivem Mauerwerk mit unterschiedlichen Materialien auf der einen und einem klar strukturierten vierten Stil auf der anderen Seite, erzeugt unfreiwillig einen Gegensatz zwischen fest geschlossenen und leicht geöffneten Wandflächen, was dem Raum einen inkohärenten Gesamteindruck verleiht und unfertig wirkt. An der Westwand des Atriums (b) tritt dieser Umstand besonders deutlich hervor, denn während nördlich der breiten Flügeltür zum Peristyl (k) der Decor vierten Stils zu erkennen ist, weist die Wand südlich der Tür nur das unverputzte Mauerwerk auf.

Die Westwand wird auch durch die Decor-Elemente am Boden betont, denn das helle Marmorimpluvium hebt sich gegenüber dem Opus signinum (Cocciopesto) mit einem Teppich aus Kreuz-

336 Die Vignetten bestehen aus breiten Bändern und Filigranborten, die heute nur noch als schwache Abdrücke zu erkennen sind.

337 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 605 Abb. 9 erwähnt die Durchblicke nicht, obwohl sie im Foto abgebildet sind. Die Farbe wird im Modell deutlich. Die Akroter-Figuren der Ädikulä greifen über den Durchblick in die Felder der Mittelzone aus. Ein vergleichbares Beispiel lässt sich im Triclinium (11) der Casa delle Amazzoni (VI 2,14) finden. Dort kragt der an einen Durchblick angesetzte Architrav ebenfalls hervor und verdeckt sogar teilweise die Filigranborten der Seitenfelder (PPM IV (1993) 168–197 s. v. VI 2,14 Casa delle Amazzoni (I. Bragantini) 180 Abb. 23. 184 Abb. 30 a–b).

338 Die Pflanzendarstellungen sind heute verloren und nur in dem alten Foto sichtbar, vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 605 Abb. 9). Die feinen Bänder, welche die Sockel gliedern, sind ebenfalls zum Großteil verloren.

339 Im Vergleich zur Nordseite, deren Wandmalereien durch Durchblicke durchbrochen werden, die einen Blick auf fantasievolle Architekturen freigeben, wirken die Wände der Südseite somit eher schwer und massiv.




Abb 114: IX 5,14–16, Ala (e), Wiedergabe der Malereien im Korkmodell von Neapel (links) und Zustand heute (rechts)

sternen[340] ab und lenkt die Aufmerksamkeit auf die zentrale Achse und somit hin zum Peristyl im Westen. Im Zusammenspiel mit den unfertigen Wänden sind die Pavimente als älteres Decor-Element erkennbar.

Aus dem Atrium heraus erhält man außerdem einen klaren Blick auf die weit geöffneten Alae (e) und (i). Sie schließen an der Nord- und Südseite unmittelbar an das Atrium (b) an und sind direkt aufeinander ausgerichtet. Hinsichtlich ihrer Größe, ihres architektonischen Zuschnitts und ihrer Gestaltung kann der Betrachter aber Diskrepanzen erkennen.

Die nördliche Ala (e) ist etwas kleiner als ihr Pendant (i) an der Südseite und an der Ostwand öffnet sich ein Durchgang, der zum abgelegenen Cubiculum (d) in der Nordostecke des Hauses führt. Ferner wird die Ala fast vollständig von einem großen Schrank eingenommen, dessen Einlagen die gesamte Rückwand sowie Teile der Ost- und Westwand bedecken.

Die Wände weisen eine inkohärente Gestaltung auf. Unter den Schrankbrettern kommt ein grauer Rauputz zum Vorschein. Lediglich in der Oberzone sind rote Felder **(Abb. 114)** zu sehen auf denen an der Rückwand eine rote Lünette aufsetzt[341], die von einer Stuckleiste eingefasst wird (Abb. 114)[342]. Zum Atrium (b) hin schließen an den grauen Rauputz der Seitenwände außerdem Wandmalereien an, die in der Mittelzone rote Felder und in der Sockelzone Buntmarmorimitation zeigen **(Abb. 115)**. Trotz einer einander angeglichenen Farbgebung und Ornamentik unterscheiden sich die Seitenwände in ihrem Aufbau. An der Westwand befinden sich zwei Paneele, von denen das nördliche ein einzelnes Bildfeld im Zentrum der Mittelzone aufweist. An der Ostwand ist hingegen nur ein einzelnes Paneel mit einem Bildfeld zu sehen, bevor die Tür zum angrenzenden Cubiculum (d) anschließt. Die kleinen Mythenbilder sind aufgrund ihrer Positionierung bereits aus dem Atrium zu sehen. Die Bildthemen, Theseus und Ariadne zusammen mit dem gefallenen Minotaurus an der

340 Mau 1879, 207 f.; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 605. 634. Das Opus signinum kann stilistisch in die Zeit des zweiten Stils Stil datiert werden (vgl. Zulini (2011/2012, 675), die zeigt, dass die Motive in spätrepublikanischer Zeit aufkommen und häufig mit dem zweiten Stil verbunden sind). Es wurde neben dem Atrium auch in den angrenzenden Annexräumen (c) und (g) verlegt und bereits Pernice erkannte ihre Zusammengehörigkeit (Pernice 1938, 117). Allerdings scheint der Bodenbelag dort mit einer roten Glanzschicht bedeckt worden zu sein, die aus einer späteren Phase stammen könnte.

341 Ursprünglich scheint die Nordwand in allen Zonen in drei breite Felder geteilt gewesen zu sein, die von zwei schmalen Durchblicken getrennt wurden. Reste dieses Aufbaus sind im Modell in der Oberzone ersichtlich.

342 Vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 618 f. Abb. 30. 31. An der Nordwand ist im Modell die Oberzone noch zu erkennen. Darunter befindet sich ein heller Rauputz, der in situ erhalten ist. Im Zentrum befinden sich acht Einfassungen, die zum Schrank gehören.



Abb 115: IX 5,14–16, Ala (e), Ausschnitt des Buntmarmorsockels mit erkennbaren Farbresten

Ostwand[343] und Orestes und Pylades vor Iphigenie auf Tauris[344], setzen unterschiedliche inhaltliche Akzente und verweisen nur formal aufeinander[345]. Durch den visuellen Bruch, der zwischen den Wandmalereien und dem grauen Rauputz entsteht, wird der Raum geteilt. Der hintere Teil fungiert als Schrank, der vordere Abschnitt behält den Charakter eines Aufenthaltsraums bei. Außerdem kommen die verschiedenen Ausstattungsphasen auch für den Betrachter zu Tage. Die Malereien werden als älteres Element erkennbar, der Schrank als jüngeres.

Die gegenüberliegende Ala (i) an der Südseite ist breiter und größer als ihr Pendant (e) an der Nordseite. Sie wird an der Rückwand von einer Tür durchbrochen, durch die man auf das kleine Atrium (a') gelangt. Die Wände weisen keinen Verputz auf. An den Seitenwänden kann der Betrachter ein Opus incertum ausmachen, der Durchgang an der Rückwand wird hingegen durch Opus vittatum-Anker eingefasst (Abb. 36). Die unverputzten Wände erinnern somit an die Südseite des Atriums (b), an denen der unfertige Zustand des Hauses ebenfalls ablesbar war. Im Zusammenspiel mit der gegenüberliegenden Ala (e), die trotz der Umwandlung in einen Schrank Wandmalereien zeigt, verstärkt sich der unfertige Gesamteindruck.

Die beiden Cubicula (c) und (g), welche das Vestibül flankieren, verfügen über einen übereinstimmenden, quadratischen Grundriss und einen schmalen Eingang[346]. Hinsichtlich der Farbwahl, des Aufbaus und der figürlichen Darstellungen der Wandmalereien sowie der Gestaltung und Ornamentik der Pavimente gleichen sie sich fast vollständig.

In beiden Cubicula weisen die Wandmalereien an allen Wänden eine kohärente axialsymmetrische Dreiteilung auf **(Abb. 116. 117)**. Auf eine breite Plinthe[347] folgt ein polychromer Sockel mit einer Buntmarmorimitation (Giallo antico, Rosso antico, Cipollino)[348], der an Marmorfurniere[349] erinnert

343 Colpo 2011, 67 f.; Ling 2009, 111–120; Lorenz 2008, 615; Hodske 2007, 229 Taf. 135,1.2; Romizzi 2006, 484; Bragantini 2004, 136. Anm. 26; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 620 f. Abb. 33. 34; Schefold 1957, 260; Sogliano 1879, 95 Nr. 529; Mau 1879, 263; Sogliano 1878, 182.

344 Lorenz 2008, 615; Hodske 2007, Tabelle 1; Romizzi 2006, 484. Zur Deutung als Iphigenia auf Tauris s. Bielfeldt 2005, 243. Zu Iphigenie als Retterin des Kultbilds s. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 622 Abb. 36; Schefold 1957, 260; Sogliano 1879, 117 Nr. 584; Mau 1879, 262 f.; Sogliano 1879, 117 Nr. 584; Sogliano 1878, 182. Die Ikonographie ist abermals recht unspezifisch. Sowohl Iphigenie selbst, in langem, weiß-gelblichen Gewand, über dem noch ein Mantel gelegt wurde, und mit einem Kranz auf dem Kopf, als auch Orestes und Pyaldes, die in heroischer Nacktheit mit einer Chlamys auf den Rücken gezeigt werden, besitzen keine klar identifizierbaren Attribute. Nur das von der opfernden Iphigenie in der linken Hand gehaltene Paladium ist als Attribut erkennbar und zeigt, dass es sich um das von der Heldin gerettete Kultbild handeln muss (vgl. Bielfeldt 2005, 243: Iphigenie als Retterin des Kultbilds).

345 Sie weisen beide jeweils drei Figuren auf und zeigen eine Reihe von Gebäuden im Hintergrund (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 620 f. Abb. 33. 34; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 622 Abb. 36).

346 Die Türen messen 1,10 × 0,38 m und sind heute 2,58 m hoch.

347 Die Plinthe ist heute fast vollständig verblasst.

348 Vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 635 Abb. 56. 638 Abb. 62.

349 Die Marmorimitationen entsprechen den gängigen Beispielen aus dem vierten Stil. Die Elemente sind wie Marmorfurniere angelegt, die Rauten, Rechtecke oder Kreise bilden und der Teilung der Wand angepasst sind (vgl. van de

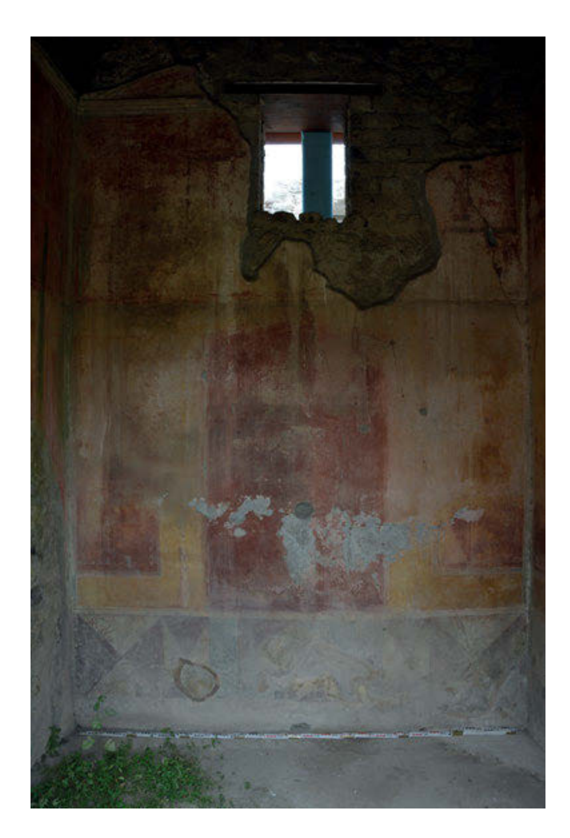




Abb 116: IX 5,14–16, Ostwand des Cubiculums (c), Zustand der Wandmalereien heute

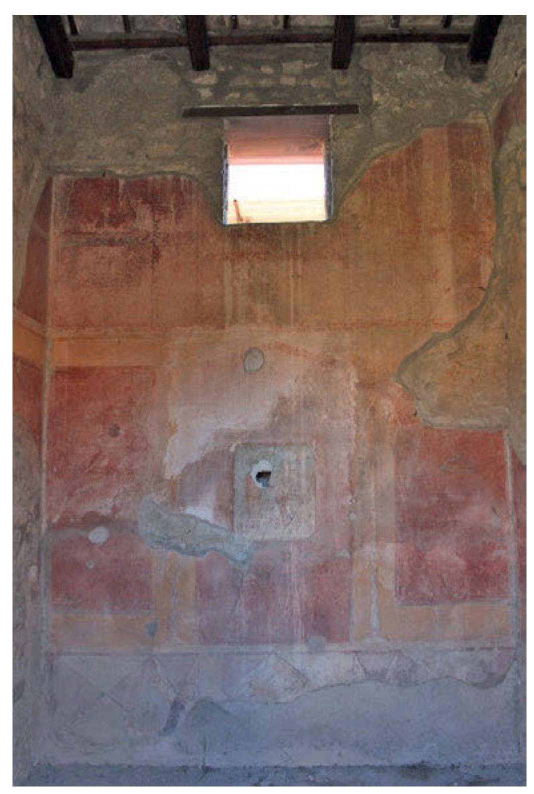


Abb 117: IX 5,14–16, Ostwand des Cubiculums (g), Zustand der Wandmalereien heute

und den Räumen eine luxuriöse Materialität verleiht, die diese nicht besitzen. In der polychromen Mittelzone ist eine Betonung des Zentrums erkennbar. Dort kann man ein Mythenbild auf einem roten Feld ausmachen. Die Bildfelder werden zusätzlich von einer Ädikula umgeben, die dem zentralen Feld einen architektonischen Rahmen verleiht. In die gelben Rahmen (Abb. 116)[350], die zwischen den roten Feldern stehen, sind filigrane, florale Kandelaber eingestellt[351]. Die Betonung des Zentrums der Wand wird auch in den Seitenfeldern der Mittelzone fortgesetzt, in denen man Vögel sieht, die auf das Bildfeld ausgerichtet sind[352]. Über der Mittelzone setzt ein schmaler, weißer Fries mit roten und grünen Blüten[353] und eine Oberzone mit polychromen Architekturen an (Abb. 116)[354]. Die Rückwand wird lediglich durch eine Lünette gegenüber den Seitenwänden betont[355]. Unter-

Liefvoort 2012, 194). Auch in ihrer Farbgebung entsprechen sie der gängigen Mode und zeigen hauptsächlich Imitationen von Giallo antico, Cipollino und Fugen und Leisten aus Rosso antico (Fant 2007, 341). An der Rückwand befindet sich im zentralen Feld eine Raute und in den Seitenfeldern vier aneinandergesetzte Dreiecke. An den Seitenwänden ist dieses Motiv hingegen umgekehrt. Unter den Durchblicken kann der Betrachter schmale rechteckige Felder sehen, die sich wiederum aus Dreiecken zusammensetzen.

350 Die Wandmalereien sind gut erhalten, da beide Annexräume früh überdacht wurden. Der Decor ist daher noch in situ gut zu erkennen. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 606–614. 634–643.

351 Die Seitenfelder werden von den Rahmen auch unten und oben umgeben, sodass das rote Feld kleiner ist als im Zentrum. Des Weiteren sind die roten Seitenfelder durch einen dünnen, goldenen Strich mit Palmetten weiter untergliedert, die die Darstellung eines Vogels rahmen.

352 Sie sitzen auf einer Girlande und werden von einer Vignette gerahmt.

353 Es handelt sich um ein Muster aus stilisierten roten und grünen Blüten, das an allen Wänden zu sehen ist und diese so miteinander verbindet.

354 Der Aufbau der Oberzone ist an der Nordwand gut erhalten (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 606 Abb. 12.)

355 Sie ist das einzige Element, das die Rückwand strukturell gegenüber den Seitenwänden hervorhebt.

schiede zwischen den Cubicula (c) und (g) sind an den Wänden nur in den Bildfeldern und den figürlichen Darstellungen der Oberzone zu erkennen[356]. Parallelen kann der Betrachter außerdem zur Ala (e) an der Nordseite ausmachen, deren Bildfelder ein ähnliches Format aufweisen und deren Sockel eine Buntmarmorimitation zeigt.

Sowohl in Cubiculum (c) als auch in Cubiculum (g) werden durch die Bildthemen unterschiedliche Akzente gesetzt und es ergibt sich ein Spiel aus inhaltlichen und formalen Bezügen und Divergenzen. In Raum (c) weisen alle Bildfelder (Nordwand: Venus und Eroten beim Angeln[357], Ostwand: Venus als Fischerin[358], Südwand: Hero und Leander[359]), im Hintergrund eine blaue Meeresdarstellung auf und sind auch Inhaltlich mit dem Thema Meer verbunden. In Cubiculum (g) sind vor allem die Darstellungen an der Nord- (Herkules und Omphale[360]) und Ostwand (Bacchus und

356 So sind nun an den Seitenwänden zwischen den Architekturen neben Gegenständen auch stilisierte goldene Vögel zu erkennen. An der Rückwand verzichtet man hingegen auf figürliche Darstellungen zu Gunsten von Objekten. Die Oberzonen sind heute verwittert und im Detail fast nicht mehr erkennbar. Es handelt sich daher nur um einzelne Beobachtungen, die deutlich machen, dass die Ornamente partiell voneinander abweichen.

357 Das Motiv ‚Venus als Fischerin' erfreute sich einiger Beliebtheit und war in der letzten Phase Pompejis weit verbreitet. Brain zählt in Pompeji 25 Bildfelder (Brain 2016, 60 f.). Während 21 in Cubicula verortet sind, konnte sie auch vier Darstellungen ausmachen, die außerhalb von Häusern platziert wurden; anders bei Romizzi 2006, 100, die 20 Bildfelder mit dem Thema ‚fischende Venus' ausmachen kann, die alle der letzten Phase angehören und sich auf verschiedene Räume verteilen. Die Mehrheit der Darstellungen sei demnach in Cubicula zu finden. Hodske ordnet 15 Exemplare dem vierten Stil zu (Hodske 2007, 149 f.).

358 Das Bildfeld an der Ostwand ist heute verloren (vgl. Sogliano 1878, 181; Sogliano 1879, 36 Nr. 144). Anhand der Beschreibungen und alten Fotografien ist es möglich die Darstellung zu rekonstruieren. Am rechten Bildrand saß eine Frau auf einem Felsen, ihr Oberkörper ist nackt, ihre Beine waren von einem roten Mantel mit grauem Saum bedeckt. Mit der linken Hand stützte sie sich am Felsen ab, in der rechten trug sie eine Angel. Ihr gegenüber stand ein Eros mit einer Angel und im Meer im Hintergrund befand sich ein weiterer Eros, der sich an einen Delfin klammerte. Der Fokus lag an dieser Wand somit stärker auf der Göttin; Schefold 1957, 261, PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 610 Abb. 16, Romizzi 2006, 484 beschreiben das Bild neutral als ‚pescatrice'; Lorenz interpretiert die Darstellung hingegen als ‚Venus fischend' (Lorenz 2008, 615).

359 Zur Interpretation s. Lorenz 2008, 615; Hodske 2007, 242 f. Taf. 155,4; Romizzi 2006, 484; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 612 f. Abb. 20.21; Kemp-Lindemann 1977, 201 f. Anm. 6; Mau 1879, 264; Sogliano 1879, 121 Nr. 598; Sogliano 1878, 180 f. Leander, der als jugendlicher Held ohne besondere Attribute dargestellt ist, befindet sich im Zentrum des Bildfelds und versucht das Meer zu durchqueren, um zu Hero zu gelangen. Letztere ist in einem Turm am rechten Bildrand zu erkennen und wird durch eine Öllampe, mit der sie ihrem Geliebten den Weg weist, charakterisiert. Am linken Bildrand befindet sich eine weitere Begleitfigur, die das Geschehen beobachtet. Die Öllampe ist als Attribut der Hero weit verbreitet und lässt sich neben Wandmalereien auch auf Münzen des 2. Jhs. n. Chr. finden (Limc 8/1 (1997) 619–623 s. v. Hero et Leander (A. Kossatz–Deissmann). Außerdem zeigt das Bildfeld eine frappierende Ähnlichkeit zu der Darstellung an der Südwand aus Raum (d) der Casa dei Vettii (VI 15,1). Archer (1981, 538–554) bezeichnet sie aufgrund der gemeinsamen Komposition und des nahezu identischen Hintergrunds als „almost exact duplication of the Vettii panel".

360 Beim sitzenden Helden an der Nordwand handelt es sich aufgrund seiner Attribute sicher um Herkules. Die Figur mit dem Bogen wurde als Omphale oder neutral als Frau gedeutet. Sogliano (1878, 181) und Lorenz (2008, 616) interpretiert sie als Omphale. Die Interpretation ist umstritten, denn die Darstellung zeigt fast keine Gemeinsamkeiten mit anderen Bildfeldern desselben Motivs (vgl. Hodske 2007, 172 f. Taf. 51–54). Nur das Bildfeld aus der Casa d'Ercole (VI 7,6) zeigt kompositorisch eine vage Ähnlichkeit mit dem vorliegenden. Allerdings berührt die an den Helden herantretende Frau diesen an der Schulter. Außerdem ist ihr Gewand durchsichtig, den darunterliegenden Körper betonend und sie trägt keine Attribute. Ein Bogen ist in keiner anderen Darstellung zu erkennen. In Darstellungen, in denen andere Figuren mit den Waffen des Helden spielen, handelt es sich immer um die Keule, wie in den Bildfeldern aus der Scavo del Pricipe di Montenegro (VII 16,10), der Casa del Sirico (VII 1,25.47), der Casa del forno di ferro (VI 13,6), in denen Eroten die Keule davontragen oder der Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24), in der Omphale sich auf die Keule stützt. Coralini betrachtet nur das Bildfeld aus der Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24) und aus Haus VIII 4.34 als eine Darstellung des Mythos von Herkules und Omphale (Coralini 2010, 70–74). Andere Bildfelder wie das aus der Scavo del Pricipe di Montenegro (VII 16,10), der Casa di Sirico (VII 1,25.47), oder der Casa del forno di ferro (VI 13,6), würden keine Periode des Mythos nacherzählen, sondern allegorisch auf ihn verweisen, um die Macht der Venus und des Bacchus herauszustellen. Seinen Überlegungen liegt die Unterordnung der Bildfelder unter ein Sujet zugrunde. Neutral wird die weibliche Figur auch als ‚Frau' angesprochen, s. Coralini 2000, 80 f.; Hodske 2007, 173 Taf. 54,4, PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 636 f. Abb. 61; Sogliano 1879, 82 Nr. 496; Mau 1879, 25.

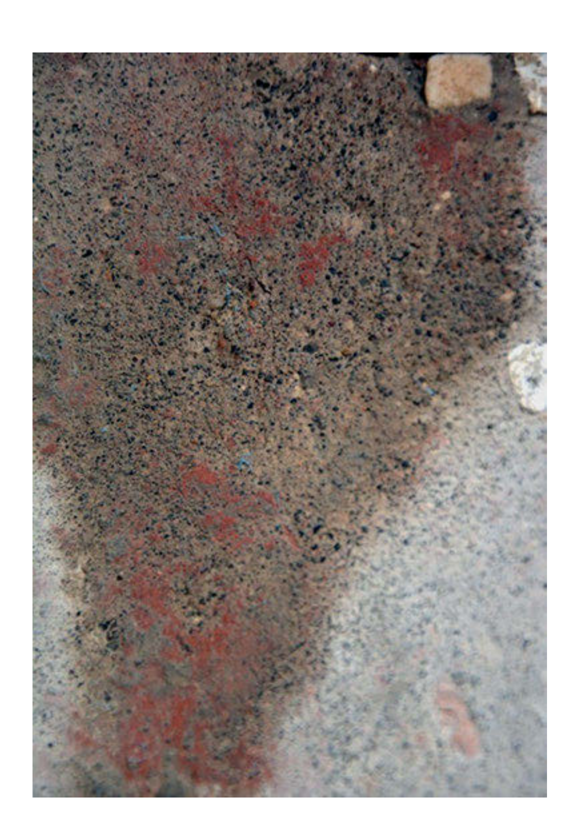


Abb 118: IX 5,14–16, Cubiculum (c), Aufnahme des Paviments mit roten Farbresten

Ariadne[361]) hinsichtlich ihrer Komposition, Motivik und des Hintergrunds einander angeglichen. Die Darstellung an der Südwand (Europa auf dem Stier[362]) ist hingegen als ‚Gegenstück' konzipiert, denn sie nimmt keinen Bezug auf die anderen Darstellungen, sondern kontrastiert sie durch ihre Komposition, den abweichenden Hintergrund und den deutlichen Bezug zu einer mythologischen Erzählung.

Der Raum weist einen roten Estrich auf, in den gleichmäßig Tesserae eingelassen sind, die ein Kreuzsternmuster bilden **(Abb. 118)**[363]. Er fügt sich in das nahtlos in das Gesamtbild der Räume ein und nichts lässt den Betrachter erkennen, dass es sich um einen älteren Boden handelt, der aktualisiert wurde.

An der Nordostseite befindet sich ein weiteres größeres Cubiculum (d), das einen rechteckigen Zuschnitt besitzt[364]. Es verfügt zudem über keinen direkten Zugang zum Atrium (b), sondern ist

361 Das Bildfeld wird in der Regel als Ariadne und Dionysos interpretiert (vgl. Joyce 2016, 56–58; Elsner 2007a, 31–33; Lorenz 2008, 277; Hodske 2007, 162 f.; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 638–640 Abb. 62. 63; Frederick 1995, 272 f.; Schefold 1957, 259). Sogliano (1878, 181; 1879, 40 Nr. 167) und Mau (1879, 253) interpretieren sie nur als Frau.

362 Lorenz verweist auf die Unterschiede zum dritten Stil, in denen die Begegnung von Europa und dem Stier im beisammen von Begleiterinnen stattfindet (Lorenz 2008, 194). Im vierten Stil wird die Komposition zurückgenommen und Europa stärker in ihrer Körperlichkeit betont. Während sich in einigen Bildfeldern Stier und Europa anblicken, oder wie in der Casa dei Postumii e i suoi annessi (VIII 4,4.49) (vgl. PPM VIII (1998) 451–517 s. v. VIII 4, 4.49 Casa dei Postumii e i suoi annessi (J. A. Dickmann) 509 Abb. 104) ein Eros den Kopf des Stiers Europa zuwendet, existieren auch Bildfelder, in denen Europa, den Betrachter anblickt. Die Rolle des Stiers ist besonders im letztgenannten Fall reduziert. Er wird zum bloßen Reittier degradiert.

363 S. Kapitel III.6. Es handelte sich ursprünglich um ein Opus signinum (Coccipesto), das im Zuge einer Neudecoration erneuert wurde. Man versah es mit einem roten Überzug, sparte die Kreuzsterne jedoch aus. Es ist davon auszugehen, dass in der letzten Phase der ursprüngliche Opus signinum (Cocciopesto) verdeckt war. Anders bei PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 634 Abb. 55; Pernice 1938, 117.

364 Die Nord- und Südwand sind 2,84 m lang, die Ost- und Westwand hingegen 3,65 m.




Abb 119: IX 5,14–16, Cubiculum (d), Wiedergabe der Wandmalereien an der Westwand im Korkmodell von Neapel (links) und Buntmarmorimitation an der Nordwand (rechts)

nur über eine Basaltschwelle[365] über die Ala (e) zugänglich[366]. Die Wandmalereien weisen ein einheitliches Erscheinungsbild auf[367], das in seiner Farbgebung an die Cubicula erinnert **(Abb. 119)**[368]. Auf einen Sockel mit einer polychromen Imitation eines Buntmarmorfurniers (Abb. 119)[369], folgen in der Mittelzone zwei breite rote Felder mit Vogeldarstellungen in Vignetten[370]. Die Paneele werden an allen Seiten von einem gelben Rahmen umgeben, der so breit ist, dass er im Zentrum der Wand selbst als Feld wahrgenommen wird. Dort ist ein roter Kandelaber angebracht, aus dem Ranken hervorsprießen[371]. In der Oberzone befinden sich stilisierte Architekturdarstellungen, die auf einem weißen Untergrund angebracht sind[372]. Die Nord- und Südwand werden durch eine Lünette gegenüber der Ost- und Westwand hervorgehoben[373].

An der Nordwestseite gelangt man schließlich zum größten Raum des Atriums, dem Triclinium (f). Der Eingang des rechteckigen Raums ist nach Westen hin versetzt. Bereits beim Eintreten über eine Basaltschwelle wird somit deutlich, dass sich der Raum besonders zur Aufstellung von Klinen eignet[374].

Die Wandmalereien erzeugen ein kohärentes Gesamtbild und folgen in ihrem Aufbau einmal mehr der Architektur des Raums. An der Nord- und Südwand kann man eine Fünfteilung erkennen, durch die das Zentrum der Wand betont wird **(Abb. 120)**[375]. Auf einen dunklen, schwarzen Sockel folgt eine Mittelzone mit breiten, roten Feldern. Während die drei zentralen Felder von schmalen Durchblicken getrennt werden[376], zeigen die äußeren beiden Felder einen breiten gelben Rahmen,

365 Fragmente der Schwelle sind in situ erkennbar.

366 In die Ostwand ist außerdem ein Fenster eingelassen.

367 Der Raum ist heute stärker beschädigt als die anderen, da er nicht überdacht wurde. Die Wandmalereien sind fast vollständig verblasst und nur das Modell gibt Aufschluss über den Aufbau der Wände. An allen Wänden ist ein axialsymmetrischer Aufbau zu erkennen, der das zentrale Feld betont. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 615 Abb. 24 gibt die Nordwand in einem besseren Zustand als heute wieder.

368 Besonders das Farbspiel mit den roten Feldern, die von einem breiten gelben Rahmen eingefasst werden, verweist auf die Cubicula.

369 Trotz des Erhaltungszustands sind noch Adern zu erkennen. Zwischen den Paneelen stehen zusätzlich immer wieder schmale Leisten, die ebenfalls ein Marmorfurnier andeuten sollen.

370 Die Vögel betonen durch ihre Ausrichtung den Kandelaber im Zentrum; vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 616 Abb. 25.

371 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 615–617 Abb. 24–28.

372 Aufgrund des Erhaltungszustands des Raums sind keine Aussagen über die Ornamente der Oberzone mehr möglich.

373 Der Boden des Raums ist nicht mehr erhalten, sodass keine Überlegung zum Zusammenspiel zwischen ihm und den Wandmalereien mehr möglich sind.

374 Vgl. Morichi u. a. 2018 Taf. 2.

375 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 622 Abb. 37.

376 Die Durchblicke sind von grünen Lisenen eingefasst.




Abb 120: IX 5,14–16, Triclinium (f), Nordwand (links) und Ostwand (rechts) im Korkmodell von Neapel

der sie an drei Seiten einfasst (Abb. 120)[377]. Das zentrale Feld der Mittelzone weist zudem ein großes Mythenbild[378] auf, das von einer Ädikula eingefasst wird. Die rote Oberzone wird von stilisierten Architekturen durchbrochen. An der Südwand wird der Aufbau partiell durch die Tür gestört. An den kurzen Seitenwänden wird das Zentrum hingegen durch eine Dreiteilung betont[379] (Abb. 120). Dort befindet sich jeweils ein rotes Feld, in dem an der Ostwand ein großes Mythenbild angebracht ist, das von Lisenen gerahmt wird. Die anschließenden roten Seitenfelder werden wiederum an den Seiten von einem breiten gelben Rahmen umgeben. Die Abwesenheit eines Bildfelds an der Westwand betont die Ostwand zusätzlich und macht sie als Schauwand erfahrbar[380].

Die Bildfelder (Nordwand: Thronende und zwei Helden[381], Ostwand: dionysischer Thiasos[382], Südwand: Pyramus und Thisbe[383]) zeichnen sich vor allem durch ihre Vielfältigkeit aus und unterscheiden sich sowohl hinsichtlich ihrer Komposition als auch der dargestellten Mythen und Handlungen stark voneinander. Sie greifen die Betonung der Ostwand somit nicht auf. In den Seitenfeldern kann der Betrachter an allen Wänden die Darstellungen von Musen erkennen[384]. Sie sind

377 Die Wandmalereien sind heute stark verblasst, sodass ihr Aufbau kaum noch zu erahnen ist. Die Reste des gelben Rahmens sind selbst im Modell nicht wiedergegeben. In situ sind in der Nahansicht aber noch ihre Spuren zu erkennen.

378 Die Bildfelder sind vergleichsweise groß und messen circa 1,00 × 1,00 m (vgl. Sogliano 1879, 40 f. Nr. 168, 121 f. Nr. 600, 128 Nr. 626). Sie wurden bereits früh von den Wänden abgenommen und befinden sich heute im Nationalmuseum von Neapel (Nordwand: NM 111480; Ostwand: NM 111481; Südwand: NM 111483).

379 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 627 Abb. 42.

380 Die Westwand war bereits zur Ausgrabung stark beschädigt. Ein Bildfeld hat sich an ihr daher nicht erhalten. Es ist unklar, ob es sich auch um den antiken Zustand handelt. Im Modell scheint dort aber nicht mit einem Bildfeld gerechnet zu werden, da man es dann zumindest angedeutet sehen müsste.

381 Hodske schlägt als Deutung Paris und Helena oder Orest und Pylades vor Iphigenie vor (Hodske 2007, 266 Taf. 184). Er zieht auch in Betracht, dass es sich um die Darstellung eines Gerichtverfahrens vor einem Magistraten handelt. Allerdings scheint die Wahl der Darstellung einer Königin stellvertretend für einen Magistraten unangemessen; Sogliano (1878, 182 f.) und Mau (1879, 255 f.) schlagen verschiedene Deutungen vor. Unter anderem erinnert die Darstellung an den Moment, in dem Selene Endymion erblickt. Aber auch die Zusammenkunft von Venus und Äneas sowie ein Treffen von Dido und Äneas kommen in Frage.

382 Vgl. Lorenz 2008, 616; Schefold 1957, 260; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 627 Abb. 43; Hodske 2007, 162 Taf. 35,1.

383 Zum Bildfeld s. auch Lorenz 2008, 615 f.; Hodske 2007, 246 f. Taf. 160,2; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 632 Abb. 51; Schefold 1957, 260; Sogliano 1878, 182; Mau 1879, 258 f.; Sogliano 1879, 121 Nr. 600. Baldassarre legt dar, dass es sich in allen pompejanischen Darstellungen um den dramatischen Moment der Erzählung Ovids handelte (Baldassarre 1981, 340–347). Pyramus liegt bereits Tod unter dem Baum, den Thisbe als Zeuge für ihr Schicksal angerufen hat. Thisbe bohrt sich das Schwert unter der Brust in den Leib, um Selbstmord zu begehen. Der Löwe und der blutige Schleier, also die Ursachen für den Doppelselbstmord, fehlen (Ov. Met. 145–155).

384 Die Darstellungen der Seitenfelder sind heute nicht mehr erhalten und nur noch in Zeichnungen überliefert. Vereinzelt lassen sie sich noch schwach als Abdruck erkennen (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 628 Abb. 45. 46. 630 Abb. 48.).

zwar narrativ weniger dicht als die Bildfelder, unterscheiden sich aber trotzdem in ihren Attributen der Motivik und ihrer Ausrichtung, sodass sie stärker individuell anmuten und im Einzelnen identifizierbar sind[385]. Die Sockel und Oberzonen bereichern den Raumdecor weiter durch eine kleinteilige Ornamentik[386] und figürliche Darstellungen[387].

Kombiniert werden die aufwendigen Malereien mit einem Lavapesta mit Buntmarmoreinlagen, das sich durch seine Farbgebung und die Intarsien von den anderen Räumen des Atriums unterscheidet.

Das Rumpfperistyl und die angrenzenden Räume

Vom Atrium gelangt man über eine breite Basaltschwelle auf das große, zweiseitige Rumpfperistyl (k) **(Abb. 121)**[388]. Aufgrund des Zuschnitts der Grundstücke befindet sich der Zugang an der Nordostecke, sodass der eintretende Betrachter einen Ausblick auf die Portiken und den Gartenbereich erhält.

Die beiden unregelmäßig zugeschnittenen Portiken werden von acht Stützelementen getragen, die gleichmäßig verteilt, aber unterschiedlich gestaltet sind[389]. Die östliche Portikus ist merklich breiter als ihre Pendant an der Südseite[390] und wird von drei wuchtigen Säulen gestützt, die in gleichmäßigen Abständen[391] zueinander auf einem Tuffstylobat platziert sind. Sie sind so verteilt, dass die Sichtachse vom Atrium (b) in das Peristyl (k) unverstellt bleibt. An der Südostecke markiert eine Halbsäule den Übergang zwischen den Umgängen, die die vierte Säule ersetzt. Die südliche Portikus ist hingegen vergleichsweise schmal und ihre Säulen sind filigraner und kleiner als ihre Pendants unter der östlichen Portikus[392]. Die Portiken verleihen dem Peristyl (k) somit ein stärker asymmetrisches Erscheinungsbild, das durch die Anordnung der Räume noch verstärkt wird.

An der Nordwand befindet sich im Nordosten nur ein einzelnes Cubiculum (u), das sich auf die östliche Portikus öffnet. An der Ostseite schließt eine Dreiraumgruppe, bestehend aus den Räumen (m), (n) und (o), an, die nach Süden hin kleiner werden. Ganz im Norden befindet sich ein großer Saal (m), an den südlich ein Oecus (n) und ein kleines Cubiculum (o) anschließen. Die Eingänge der Räume nehmen auf die Interkolumnien Bezug und ermöglichen einen unverstellten Blick auf die Südwand des Gartens. Die südliche Portikus wird hingegen nur von einem Durchgang zu einem Funktionstrakt (p) durchbrochen. Die Westwand wird architektonisch außerdem als Schauwand inszeniert, die bereits aus dem Atrium und auch aus den Aufenthaltsräumen an der Ostseite gut sichtbar ist.

---

385 Sogliano identifiziert die Musen Euterpe, Erato, Melopomene, Thalia und Urania (Sogliano 1879, 69–71 Nr. 407. 410. 415. 421. 425). Besonders die Muse im linken Seitenfeld der Ostwand hebt sich von den anderen ab, da sie eine Schriftrolle mit sich führt durch die sie sich selbst als Melpomene vorstellt. Zwar ist die Darstellung heute verloren, doch die Inschrift der Schriftrolle *MELPOMENE EX MVSIS V(na)* wurde überliefert (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 628 f. Abb. 46; Mau 1879, 261; Sogliano 1879, 70 Nr. 415.). In ihrer Ausrichtung weisen sie starke Unterschiede auf, da sie nicht streng auf das zentrale Bildfeld ausgerichtet sind, sondern in verschiedene Richtungen oder sogar den Betrachter direkt adressieren können; hierzu auch Mau 1879, 260 f.

386 Heute nicht mehr erhalten, s. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 624 f. Abb. 39–41. 633 Abb. 53. Sie nehmen ebenfalls auf die Teilung der Wände Bezug und betonen erneut das Zentrum. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 622 Abb. 37. 627 Abb. 42.

387 Die Oberzone und ihre Figuren sind heute vollständig verloren. Nur durch Mau ist bekannt, dass es sich um Frauen und Männer handelte, die einander abwechseln (Mau 1879, 261 f.).

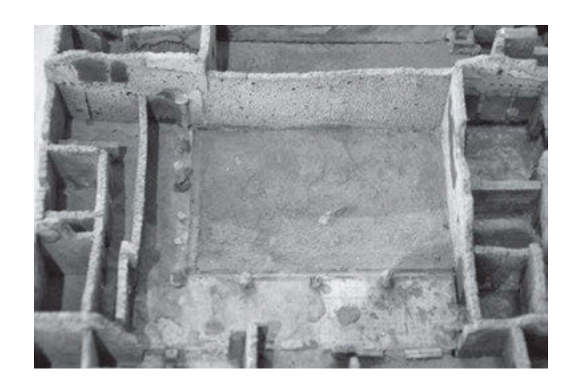
388 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 646 Abb. 75.

389 Mau 1879, 208 f.

390 Die östliche Portikus ist 4,07 m breit, die südliche hingegen nur 2,03 m.

391 Die Interkolumnien schwanken nur minimal und sind zwischen 4,67 und 4,77 m breit.

392 Während die Säulen unter der östlichen Portikus einen Radius von 0,24 m aufweisen, besitzen die an der südlichen nur einen von 0,17 m.



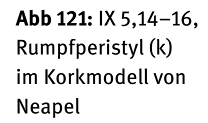


Abb 121: IX 5,14–16, Rumpfperistyl (k) im Korkmodell von Neapel



Abb 122: IX 5,14–16, Rumpfperistyl (k) und Cubiculum (u) im Korkmodell von Neapel

Die Gestaltung der Wände erzeugt am Peristyl einen inkohärenten und unfertigen Eindruck. Die westliche Gartenwand, welche vom Atrium (b) kommend architektonisch als Schauwand hervorgehoben wird, weist keinen Verputz mehr auf und macht bereits beim Eintreten deutlich, dass auch am Peristyl mit anstehenden Renovierungen zu rechnen ist. Dieser Eindruck wird durch die Abwesenheit von Wandmalereien an der Ostwand noch verstärkt. Die östliche Portikus verliert somit an Attraktivität. Demgegenüber stehen die inkohärenten Malereien an der Nordwand, der Südostecke und der südlichen Portikus. An der Nordwand **(Abb. 122)**[393] und in der Südostecke[394] weisen sie einen schwarzen Sockel und eine rote Mittelzone auf und erinnern an die Gestaltung des Atriums (b). Die südliche Portikus hebt sich durch ihre Farbwahl noch einmal ab. Dort kann man einen schwarzen Sockel ausmachen, auf den in der Mittelzone gelbe Felder folgen, die von weißen Durchblicken getrennt werden[395]. Die abweichend gestalteten Wandmalereien werden zudem durch zwei gelbe Stuckpilaster an den Seiten abgeschlossen und so betont[396]. Die Betonung der südlichen Portikus folgt keiner erkennbaren Logik, da sie aus den Aufenthaltsräumen nur eingeschränkt sichtbar ist und sich an ihr ausschließlich Funktionsräume befinden. Der Gegensatz zwischen den Portiken und die Ähnlichkeit der Wandmalereien an der Nordseite und in der Südostecke mit denen des

393 Möglicherweise wies die gesamte Nordwand einen einheitlichen Decor auf. Im Modell ist an der Nordwand im oberen Teil noch ein rot bemaltes Fragment erkennbar. Es ist nicht klar, ob es sich nur um die Oberzone handelt.
394 Die Wandmalereien sind nur im Modell zu erkennen und heute nicht mehr erhalten.
395 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 647 Abb. 76–77.
396 Westlich des Eingangs zum Funktionstrakt handelt es sich um einen angesetzten Stuckpilaster. An der Westwand der Portikus werden die Malereien von einer stuckierten Halbsäule abgeschlossen, die in der Achse der Säulen angebracht ist.

Atriums erwecken darüber hinaus den Eindruck, im Peristyl (k) mit zwei Phasen konfrontiert zu sein: Einer älteren Phase, die mit der Gestaltung des Atriums zusammenfällt, und einer neueren.

Das inkohärente Erscheinungsbild wird durch die Säulen des Peristyls noch weiter verstärkt. Zwar besitzen sie alle einen weißen Stucküberzug mit Kanneluren, doch tragen die Kapitelle zu einer visuellen Differenzierung bei. An der Westseite sind die äußeren Kapitelle aufwendig gestaltet und weisen zwei Eierstabkyma auf, die einen gemalten Fries mit Darstellungen von Sphingen einfassen[397]. Die zentralen Säulen besitzen hingegen korinthische Kapitelle und die der südlichen Portikus weisen einen einheitlichen Blätterdecor auf[398]. Die südliche Portikus wird außerdem durch eine Darstellung von Neptun und Amphitrite im Epistyl hervorgehoben[399].

Lediglich der dunkle Cocciopesto mit Buntmarmoreinlagen schafft einen einheitlichen visuellen Rahmen. Aufgrund der unterschiedlichen Gestaltung der Wände entfaltet sich je nach Blickwinkel aber eine andere Wirkung. In der östlichen Portikus kontrastiert das mit Marmoreinlagen verzierte Paviment die unverputzte Wand und hebt so die unvollständige Gestaltung unfreiwillig hervor.

Einen älteren Eindruck machen auch die Wandmalereien des kleinen rechteckigen Cubiculums (u) an der Nordseite, das nur von der östlichen Portikus aus zugänglich ist. Die Wandmalereien erzeugen an allen Wänden ein stimmiges Gesamtbild, das an die Räume des Atriums erinnert (Abb. 122)[400]. Auf einen Sockel mit einer Buntmarmorimitation[401], folgt eine polychrome Mittelzone. Durch den Aufbau, die Farbgebung und die Ornamentik wird das Zentrum der Wände betont, wo sich Mythenbilder befinden[402]. Sie liegen auf einem roten Feld mit einem architektonischen Rahmen[403], an das, getrennt von dünnen roten Bändern, zwei gelbe Felder mit kleineren Bildfeldern anschließen[404]. Hier wird außerdem eine Differenz zwischen der Ost- und Westwand und der Nord- und Südwand deutlich, denn erstgenannte zeigen in den Seitenfeldern Medaillons mit fres-

397 Mau 1879, 208: „mentre la prima e l'ultima li hanno composti di due file di ovoli, piu grande quella superiore, intramezzate da un fregio".

398 Mau (1879, 208) beschreibt sie als „capitelli bassi composti da foglie".

399 Von den Darstellungen ist heute nur noch ein einzelnes Fragment erhalten. Es handelt sich um die Darstellung eines Meereskentauren, auf dem ein Paar Platz genommen hat. Der Mann am rechten Bildrand, der auf dem Kentauren sitzt, hat eine braune Haut und ein bärtiges Gesicht. Sowohl über seinem linken Arm als auch über seinen Beinen liegt ein grünes Gewand. In der linken Hand trägt er einen Dreizack. Vor ihm sitzt eine Frau, die sich an ihn lehnt. Sie zieht mit der rechten Hand das Gewand über seinen Kopf und stützt sich mit der linken auf seinen Oberschenkel. Sie trägt ein gelbes durchsichtiges Gewand, das die linke Schulter freilässt. Ihr Kopf ist in einer zutraulichen Geste dem Mann zugewandt. Der Meereskentaure blickt zurück auf das Paar und hält eine goldene Amphora über den Kopf. Sein Oberkörper ist nackt, sein geschuppter Schwanz und die Flosse sind blau. Sogliano (1879, 25 Nr. 96), Schefold (1957, 262) und Romizzi (2006, 485) deuten die Darstellung als Neptun und Amphitrite. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 648 Abb. 78, Hodske 2007, 239 Taf. 150, 5 führen sie als Poseidon und Geliebte an. Es ist nicht möglich, die übrige Gestaltung des Epistyls zu rekonstruieren.

400 Die Wandmalereien, die scheinbar auch in die Phase vor der Beschädigung datieren (s. o.), waren während der Grabung noch gut erhalten und wurden in situ belassen. Heute sind sie hingegen weitestgehend zerstört.

401 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 653 Abb. 85 spricht von einem „zoccolo a finto marmo" für die Südwand, der heute nicht mehr zu erkennen ist. Inwiefern der Sockel in seiner Gestaltung den Räumen des Atriums entsprach und welche Marmorsorten und Farben hier vorgeführt wurden, muss daher offenbleiben.

402 In der Nordwand ist eine Darstellung von Narkissos zu erkennen, die heute fast vollständig zerstört ist. Zum Bildfeld s. Lorenz 2008, 616; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 649 Abb. 80–81; Mau 1879, 265; Sogliano 1979, 118 Nr. 587; Sogliano 1878, 184). Vgl. Fischer 2010, 89–91 und Elsner 2007, 154–156 mit Interpretationen zu Narkissos als Jäger. Die Darstellung der Ostwand war während der Ausgrabung bereits in weiten Teilen verloren. Sie zeigte eine schlafende Frau in einem durschichtigen Gewand, die von einem muskulösen Mann entdeckt wird. Das Aussehen der Frau veranlasste Mau dazu, die Darstellung als Satyr und Mänade zu deuten (Mau 1879, 265). Anders bei Sogliano 1878, 184, der sich einer Interpretation enthält.

403 Im Modell sind noch dünne Filigrane Säulen zu erkennen, die ein Dach zu tragen scheinen. In situ sind von ihnen bestenfalls noch verblasste Abdrücke ohne Details erhalten.

404 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 650 Abb. 82 zeigt den Wandaufbau noch besser. Die axialsymmetrische Dreiteilung der Mittelzone trägt zur Hervorhebung des zentralen Felds bei.

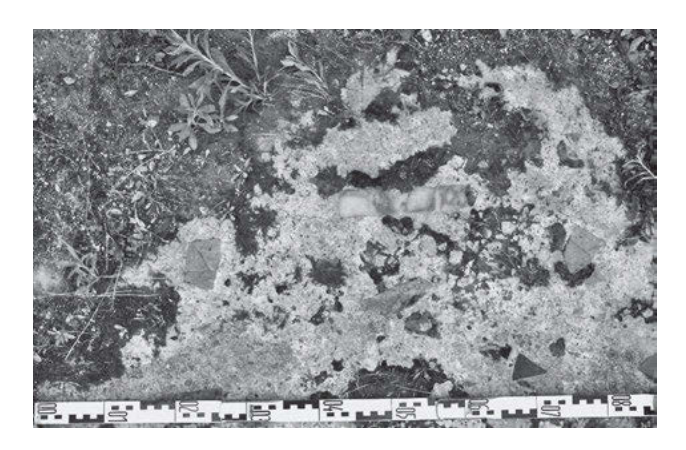


Abb 123: IX 5,14–16, Cubiculum (u), Detailaufnahme des Paviments



Abb 124: IX 5,14–16, Saal (m), Detailaufnahme der Türschwelle am Übergang zum Atrium

senden Vögeln[405], letztgenannte Meereskreaturen in kleinen Bildfeldern[406]. Der Bodenbelag besteht aus einem weißen Estrich mit Intarsien aus Buntmarmor und polychromen Kalkstein **(Abb. 123)**[407] und verweist auf den Boden aus Triclinium (f) und den Portiken.

Ein abweichendes Bild ergibt sich in den Aufenthaltsräumen (m), (n) und (o), die an der östlichen Portikus des Peristyls liegen. Der große Saal (m) besitzt einen rechteckigen Grundriss und ist weit auf das Peristyl geöffnet[408]. Der Übergang wird von einem Schwellenmosaik mit einem Mäander besetzt[409]. Außerdem verfügt er über eine schmale verschließbare Tür mit einer marmornen Türschwelle **(Abb. 124)**[410], die ihn direkt mit dem Atrium (b) verbindet, sodass es auch möglich war, zwischen den Höfen zu wechseln, falls die breite Flügeltür in der östlichen Portikus des Peristyls (k) verschlossen war.

Die Wände des Saals (m) weisen keinen Verputz mehr auf, sodass das Mauerwerk zum Vorschein kommt. Am Boden zieht ein weißes Mosaik mit einem doppelten schwarzen Rahmen die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist an einigen Stellen mit einem einfachen, grauen Estrich ausgebessert (Abb. 40)[411]. Die Kombination aus unverkleideten Wänden mit einem hochwertigen, aber notdürftig reparierten Mosaikboden steht in einem Widerspruch zur Architektur und prominenten Lage des Raums, der als repräsentativer Saal (m) mit Blick auf das Peristyl (k) angelegt ist. Das daraus resultierende inkohärente Erscheinungsbild lässt seine Unfertigkeit stark hervortreten. Darüber hinaus werden die bereits reparierten Pavimente als älter erkennbar.

---

405 Mau 1879, 265; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 651 Abb. 84 zeigt noch eines der Medaillons.
406 An der Nordwand: links vermutlich ein Hummer; an der Südwand: links Fische, die einen Aal umringen, rechts ein Tintenfisch. Alle Figuren beschreibt Mau als im Wasser befindlich, was auf ein blaues Bildfeld hindeutet (Mau 1879, 265). Die Ornamentik und figürliche Ausstattung tragen somit zu einer Differenzierung zwischen den kurzen und langen Wänden bei.
407 Das Paviment ist relativ gut erhalten. vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 649 Abb. 79.
408 Der Raum scheint zum Atrium hin keine Schwelle besessen zu haben und war dauerhaft geöffnet.
409 Pernice 1938, 117.
410 Die Marmorschwelle ist in situ erhalten. In der Einfassung sind die metallenen Reste der Türangel noch gut zu erkennen.
411 Vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 652 f. Abb. 88, in dem die Ausbesserungen ebenfalls zu erkennen sind.



Abb 125: IX 5,14–16, Oecus (n), Detailaufnahme des Paviments mit polychromen Einlagen

Der südlich anschließende Oecus (n) ähnelt in seinem Zuschnitt Saal (m), nimmt sich jedoch etwas kleiner aus[412]. In die Südwand ist eine schmale Tür eingelassen, die ihn direkt mit dem angrenzenden Cubiculum (o) verbindet. Der Oecus öffnet sich breit auf das Peristyl und ist nicht verschließbar. Bereits aus den Portiken ist daher ersichtlich, dass die Wände erneut keinen Verputz mehr aufweisen. Der Boden besteht aus einem dunklen Cocciopesto mit polychromen Einlagen verschiedener Steine **(Abb. 125)**[413]. Wie schon im großen Saal (m) gerät durch den Gegensatz zwischen den unverputzten Wänden und dem Paviment die Unfertigkeit des Raums stärker in den Blick, sodass sich im Zusammenspiel mit der prominenten Lage und der Größe des Raums eine inkohärente Wirkung einstellt.

Abgeschlossen wird die Dreiraumgruppe von einem kleinen Cubiculum (o) an der Südwestecke des Peristyls. Es besitzt einen rechteckigen Grundriss und ist über zwei verschließbare Türen, die auf den Oecus (n) im Norden und das Peristyl (k) im Westen führen, zugänglich. Die Türen werden durch Marmorschwellen zusätzlich betont und heben das Cubiculum (o) hervor. Es weist ein uneinheitliches Gesamtbild auf, das durch die Kombination von unverputzten Wänden mit einem Cocciopesto mit Tonsplittern entsteht. Die Unfertigkeit kommt aufgrund der geringen Größe und der weniger exponierten Lage des Cubiculums weniger zur Geltung als in den großen Räumen (m) und (n).

Die südliche Portikus des Peristyls führt außerdem auf einen langen schlauchartigen Korridor (p), an den eine Reihe von Funktionsräumen sowie das Treppenhaus (r) zum Obergeschoss anschließen. Die Wände des Korridors sind rau verputzt. Beim ersten Raum, der an den Korridor angrenzt, handelt es sich um eine rechteckige Küche (q) mit einem Ofen in der Nordostecke. An der Südwand befindet sich eine Larendarstellung[414], die sich von den übrigen Wänden mit einem grauen Rauputz abhebt. Auch die übrigen Räume wie der rechteckige Funktionsraum (t) im Zentrum oder die schmale anschließende Latrine (s)[415] weisen an den Wänden ausschließlich einen grauen Rauputz auf. Sofern ein Betrachter den Korridor überhaupt betrat, erzeugen die Räume aufgrund der Ausstattung der Wände eher einen unfertigen Eindruck[416].

---

412 Der Raum misst 5,26 × 3,52 m und verfügt damit über ca. 18,5 m^2.

413 Der Cocciopesto scheint die Beschädigungen deutlich besser verkraftet zu haben als das Mosaik im Nachbarraum, denn Beschädigungen sind nicht zu erkennen. Allerdings ist auffällig, dass der Boden im hinteren Teil abzufallen scheint und dort heute ein großes Stück des Paviments fehlt.

414 Boyce 1937, 86 Nr. 426; Mau 1879, 208; Sogliano 1879, 69. Die Darstellung war bereits zur Ausgrabung nur noch fragmentarisch erhalten.

415 Mau 1879, 208.

416 Wie wir sehen werden, konnte sich der Eindruck raumübergreifend aber verändern (s. u.).

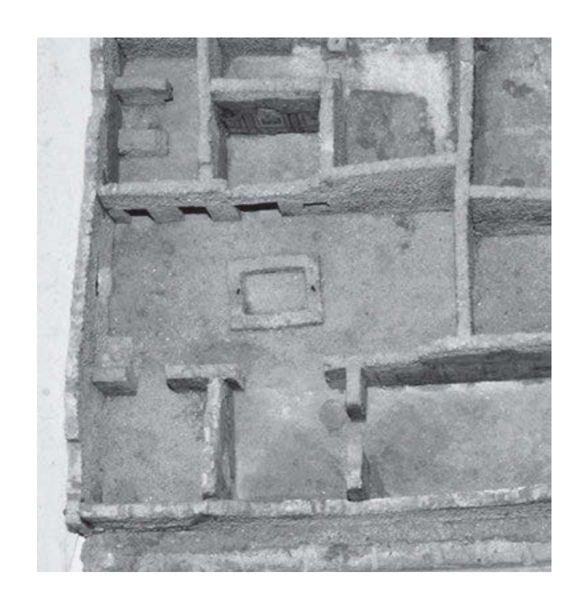


Abb 126: IX 5,14–16, Atrium (a') im Korkmodell von Neapel

Das südliche Atrium

Ganz im Süden des Hauses schließt das Atrium (a') an **(Abb. 126)**. Es ist neben der südlichen Ala (i) des großen Atriums (b) auch über einen eigenen Eingang (16) auf der Südseite zugänglich. Betritt man das Haus durch den südlichen Eingang, gelangt man unvermittelt auf ein kleines, rechteckiges Atrium, um das herum vier Räume asymmetrisch angelegt sind. An der Ostseite folgt auf ein kleines Podest direkt neben der Tür[417] ein Cubiculum (b') mit einem schmalen Zugang und eine weit geöffnete Ala (c'). Letztere besitzt in ihrer Nordwand wiederum einen Durchgang, der auf ein Triclinium (d') führt. An der Westseite öffnen sich drei regelmäßig angelegte, schmale Durchgänge auf das Atrium. Die ersten beiden führen auf eine zweite Küche (e') mit angeschlossener Latrine. Der letzte Eingang zum Cubiculum (f') ist etwas breiter[418]. Direkt gegenüber dem Hauseingang (16) befindet sich zudem der offenstehende Durchgang zur südlichen Ala (i) des großen Atriums (b)[419].

Die Gesamtwirkung des kleinen Atriums (a') wird durch den inkohärenten Decor des Raums bestimmt. Die Wände des Atriums sind unverputzt, sodass der Betrachter das Mauerwerk sehen kann. Es handelt sich um ein Opus incertum aus Kalkstein, an das um die Türen herum Opus vittatum-Anker einbinden[420]. Auf der zentralen Sichtachse vom Eingang zum Durchgang in das große Atrium zieht ein Impluvium, welches von einem kleinen Mäuerchen mit Wandmalereien umgeben ist, die Aufmerksamkeit auf sich (Abb. 126). Die Malereien zeigen an allen Seiten eine kleinteilige, von Pygmäen bevölkerte Nillandschaft[421]. Vom Eingang aus kann der Betrachter zunächst nur zwei Wasservögel erkennen, die in die Landschaft eingebettet sind. Erst beim Durchschreiten des Raums kommen die Pygmäen in den Blick. Sie zeigen ein breites Spektrum von Interaktionen

---

417 Sein Fundament ist noch heute zu erkennen. Die Funktion des Podests ist jedoch unklar. Mau beschreibt den Einbau östlich der Tür als kleinen Ofen zum Erhitzen von Wein und spricht deswegen von einer Taverne (Mau 1879, 209); anders bei Sogliano 1878, 184, der die Konstruktion für eine Treppe hält.

418 Während die Eingänge zur Küche ca. 0,80 m breit sind, misst der Eingang zum Cubiculum (f') 1,2 m.

419 Die Räume (c'), (d') und (f') waren in der letzten Phase vollständig ausgestaltet. Sie werden folglich weiter oben beschrieben.

420 An der Südseite nimmt der Opus vittatum-Anker sogar den gesamten östlichen Teil der Wand ein.

421 Barrett 2019, 203 f. Anm.75. Die Pygmäendarstellungen ähneln Darstellungen aus der Casa con Ninfeo (VIII 2,28), der Casa del Medico (VIII 5,24) und einer weiteren, die keinem Haus mehr zugewiesen werden kann. Alle haben gemeinsam, dass sie jeweils ein Pygmäenpaar zeigen. Sie unterscheiden sich damit von erotischen Darstellungen idealisierter Paare oder einer Kombination aus idealisierter Frau und Pygmäe in Nillandschaften, die aus der Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7,11), di Salustio (VI 2,4), dei Fiori (VI 5,19), delle Quadrighe (VII 2,25), oder den Terme Stabiane bekannt seien.

(Kämpfe, Jagden, Erotische Szenen)[422], die charakteristisch für Pygmäendarstellungen sind[423]. Die Darstellungen stehen in einem starken Kontrast zu den unverputzten Wänden. Der Boden weist außerdem ein rotes Cocciopesto ohne Muster auf, das im Zusammenspiel mit den Wänden und dem Mäuerchen dem Raum ein unfertiges Aussehen verleiht.

Das quadratische Cubiculum (b') direkt östlich des Eingangs weist ebenfalls nur unverputzte Wände auf, sodass es einen unvollendeten Eindruck macht[424].

Ergänzt wird das Raum-Ensemble am kleinen Atrium durch eine rechteckige Küche (e') an der Südwestseite. Sie besitzt zwei schmale offene Zugänge[425]. Im hinteren Bereich des Raums wird eine Latrine durch eine halbhohe Mauer von der Küche abgetrennt[426]. Die Wände weisen fast ausschließlich einen einheitlichen grauen Rauputz auf. Lediglich an der Südwand sticht ein weißes Putzfragment visuell hervor[427], auf dem sich eine Larendarstellung befindet[428]. Der schlichte Estrich besitzt eher einen funktionalen als einen ästhetischen Wert. Der Decor der Küche (e') wirkt aufgrund der Kombination von grauem Rauputz und dem einzelnen Putzfragment unfertig. Allerdings ist gleichzeitig das Bestreben zu erkennen, das Haus mit sakralen Malereien auszustatten.

5.2 Die raumübergreifende Wirkung der Decor-Elemente

Die Wirkung des Decors kann, wie schon in den vorangegangenen Häusern, je nach Sichtachsen und der Zugänglichkeit der Räume stark variieren. In Haus IX 5,14–16 bieten sich für die Untersuchung neben den beiden zentralen Sichtachsen erneut der Gang zu den Triclinia an. Da das Haus mit den Triclinia (f), (d') und dem großen Saal (m) gleich über drei potentielle Empfangsräume verfügt, ist zunächst zu diskutieren, ob sich überhaupt alle Räume für die Untersuchung eignen.

Die Triclinia (f) und (d') sind umfänglich ausgestattet und liegen an einem Atrium, das über eine Reihe von decorierten Aufenthaltsräumen verfügt. Wie wir gesehen haben, verfügen die Atrien und ihre angeschlossenen Räume außerdem über einen variablen Decor, sodass mit unterschiedlichen Ergebnissen bei der Analyse eines mobilen Betrachters zu rechnen ist. Anders verhält es sich mit dem großen Saal (m) am Peristyl, der, ebenso wie der ganze Peristylhof, vor allem durch seine Unfertigkeit hervorsticht[429]. Es scheint daher unwahrscheinlich, dass ein Betrachter in das Peristyl geführt wurde, wenn an den Atrien zwei vollständig ausgestattete Triclinia zur Verfügung standen.

---

422 Sowohl die Mauer als auch die Darstellungen sind heute verloren. Im Modell ist die Mauer noch zu erkennen, die Stuckreste hingegen nicht. Sie können anhand Maus Beschreibung rekonstruiert werden. An der Ost- und Westseite sind Pygmäen in einen Kampf gegen Nilpferde, Krokodile, oder miteinander verwickelt. An der Nordseite ist hingegen ein Paar beim Geschlechtsverkehr auf einem Boot dargestellt. Auf dem Boot befindet sich noch ein dritter Pygmäe, der mit Waffen auf ein Krokodil deutet, das sich dem Boot nähert (Mau 1879, 265 f.). Zu erotischen Pygmäendarstellungen s. auch Clarke 2002, 157–167.

423 Barrett 2019, 374 f.

424 Bei genauer Betrachtung konnte der Betrachter sogar die Tonfragmente und Gefäße erkennen, die in die Mauer eingearbeitet wurden.

425 Der nördliche Zugang ist ca. 1,0 m breit, der südliche in etwa 0,72 m.

426 Mau spricht von einer „spaziosa cucina col cesso" (Mau 1879, 210).

427 Reste des aufgerauten Unterputzes sind an der Südwand erhalten und markieren die Stelle, an der sich die Larendarstellung befunden haben muss. Eine ältere Aufnahme zeigt noch den verblassten Putz, auf dem sich die Darstellung befand (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 658 f. Abb. 99).

428 Mau und Boyce beschreiben zwei gegenüberliegende gelbe Schlangen mit roter Brust und Bart, welche sich auf ein Feuer im Zentrum zu bewegen. Unter dem Feuer war ein Ziegel/eine Fliese in die Wand eingelassen, der/die aus dem Stuck hervorstand. Der Hintergrund war mit Pflanzen und Büschen ausgestaltet. Der abstehende Ziegel, der zwischen den Schlangen hervorsteht, ist auffällig, er wurde entweder bewusst gesetzt oder es handelt sich um einen Schaden, der aus der Wand herausragte (Mau 1879, 210; Boyce 1937, 86 Nr. 425).

429 Während in den Portiken eine Mischung aus voneinander abweichenden Wandmalereien, unverputzten Wänden und älteren Pavimenten zu sehen war, wiesen die Räume lediglich Pavimente in Kombination mit unverputzten Wänden auf, s. o.

Folglich konzentriert sich die Analyse auf die Triclinia (f) und (d‘). Zunächst widmen wir uns aber der Wirkung entlang der zentralen Sichtachsen.

Der Eindruck entlang der zentralen Sichtachse am großen Atrium (b)

Von Eingang (16) an der Ostseite kommend fällt der Blick des Betrachters durch das kurze Vestibül (a) auf das große Atrium (b). Sofern der breite Durchgang an der Westseite des Atriums geöffnet ist, gewinnt man sogar einen ersten Eindruck vom Peristyl (k). Bereits das Vestibül (a) weist eine inkohärente Gestaltung auf, die durch die Kombination eines Mosaikbodens mit einer unverputzten Wand entsteht. Aufgrund der Abwesenheit von ästhetischem Decor und des Schwellenmosaiks wird der Blick weiter in das Atrium (b) gelenkt. Dort steht die Westwand im Fokus, die ebenfalls inkohärent gestaltet ist. Während an einem schmalen Anker an der Nordseite der Westwand Malereien vierten Stils mit einem schmalen, schwarzen Sockel und einer hohen, roten Mittelzone sichtbar werden[430], ist die Wand südlich der Tür unverputzt. Das uneinheitliche Erscheinungsbild der Westwand wird durch die Seitenwände verstärkt. An der Nordwand setzt sich der Decor der Westwand fort[431]. Hier wird außerdem ein Ausschnitt der Westwand der Ala (e) mit einer Darstellung von Orestes und Pylades vor Iphigenie sichtbar. Die Südwand weist hingegen erneut ein unverputztes Opus incertum mit Opus vittatum-Ankern auf und auch die Westwand der Ala (i) besitzt keinen Decor. Das inkohärente Erscheinungsbild der Wände wird durch das Opus signinum am Boden ergänzt, in dessen Zentrum ein weißes, zeitgemäßes Marmorimpluvium die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es steht in einem Kontrast zu den unfertigen Wänden und verstärkt die inkohärente Wirkung. Bei geöffneten Türen an der Westseite fällt der Blick zudem auf die unverputzte Westwand des Peristyls (k), sodass bereits hier sichtbar wird, dass im Peristyl nicht mit einer kohärenten Gestaltung zu rechnen ist. Die zahlreichen unverputzten Wände, die bereits auf der zentralen Sichtachse sichtbar werden, verleihen dem Haus einen unfertigen Gesamteindruck.

Die zentrale Sichtachse am kleinen Atrium (a‘)

Einen ähnlichen Eindruck gewinnt auch ein Betrachter, der das Haus durch den südlichen Eingang (IX 5,16) am kleinen Atrium (a‘) betritt. Dort geraten zunächst die unverputzten Wände in den Fokus, die in einem Widerspruch zum roten Cocciopesto und der bemalten kleinen Mauer, die das Impluvium umgibt, stehen. Die dort angebrachten, aufwendigen Nillandschaften lenken den Blick auf die zentrale Sichtachse und den Übergang zum großen Atrium (b). Bereits aus dem Eingang heraus kann man so auch die nördliche Ala (e) sehen, in der sich der große Einbauschrank befindet[432]. Am Übergang zur Ala (c‘) an der Ostseite sind zudem die auf der Innenseite der Anten angebrachten Darstellungen von fressenden Hunden sichtbar[433]. Sie stechen gegenüber den unverputzten Wänden heraus und verstärken das inkohärente Gesamtbild des Raums. Der Unterschied zwischen der Gestaltung der Wände und dem Boden lassen letzteren außerdem als jünger hervortreten.

430 PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 604 Abb. 7.
431 Vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 605 Abb. 9.
432 Durch den schmalen Durchgang zwischen den Atrien und die Lichtverhältnisse bleiben die aufwendigeren Malereien vierten Stils im großen Atrium sowie die Bildfelder an den Seitenwänden des Einbauschranks hingegen verborgen.
433 Mau 1879, 266: „cani che mangiano“.

Der Weg zum Triclinium (f)

In der Bewegung zu den Triclinia werden weitere Räume sichtbar, die das Gesamtbild des Hauses verändern. Vom östlichen Zugang zum Triclinium (f) gelangen neben dem inkohärent gestalteten und unfertigen Atrium auch die Alae in den Blick. In der nördlichen Ala kann der Betrachter neben dem erhaltenen Bildfeld an der Westwand nun auch den eingebauten Schrank einsehen. Der erkennbare Umbau und das daraus resultierende inkohärente Erscheinungsbild der Wandmalereien der Ala passt in das Gesamtbild des Hauses, das bereits auf der zentralen Sichtachse entsteht. Hinzu kommt, dass die Wandmalereien hinsichtlich ihrer Farbgebung klare Bezüge zum Atrium aufweisen, die sie als Ensemble erkennbar machen. Lediglich die Marmorimitationen der Sockelzone unterscheiden sich stärker. Die noch erhaltenen Wandmalereien der Nordseite werden durch den Einbauschrank zusätzlich als älteres Element erkennbar. Das Triclinium (f) hebt sich wiederum gegenüber dem Atrium und den Alae durch seine vollständige und kohärente Gestaltung ab. Dieser Effekt wird zum einen durch eine Vielzahl variabler bildlicher Darstellungen und Ornamente und zum anderen durch die Gestaltung des Bodens erzeugt, der von den am Atrium befindlichen Pavimenten abweicht[434]. In ihrer farblichen Ausgestaltung sind die Malereien hingegen weniger farbenfroh als in der Ala. Besonders auffällig ist die Abwesenheit der polychromen Buntmarmorimitationen im Sockel.

Ein Betrachter, der sich über den zweiten Eingang des Hauses IX 5,14–16 auf das Triclinium (f) zubewegt, wird zunächst mit einer Reihe von neudecorierten Räumen am kleinen Atrium konfrontiert. Es handelt sich um die Ala (c‘), Triclinium (d‘) an der Ostseite und Cubiculum (f‘) an der Westseite[435], die alle einen einheitlichen weißen Untergrund mit polychromen Ornamenten aufweisen. In der Ala (c‘) nehmen die Wandmalereien in ihrem Aufbau auf die Architektur Bezug und betonen die Rückwand[436]. Dort folgt auf einen fünfgeteilten Sockel die dreigeteilte Mittelzone **(Abb. 127)**, in dessen Zentrum sich ein Bildfeld **(Abb. 128)**[437] und in den Seitenfeldern Stillleben[438] befinden. An den dreigeteilten Seitenwänden[439] stehen im Zentrum hingegen jeweils ein Durchblick mit einem Kandelaber und in den Seitenfeldern sind abermals Stillleben zu sehen[440]. Der Über-

434 Während am Atrium ein Cocciopesto mit Kreuzsternen verlegt wurde, verleiht in Raum (f) ein Lavapesta mit polychromen Einlagen dem Raum einen edlen Eindruck.

435 Cubiculum (f‘) war ursprünglich durch ein Fenster mit dem Atrium (a‘) verbunden. Heute ist das Fenster zugemauert. Maus Anmerkung „con finestra quadrangolare, le quali difficilmente sarebbero stati messi in una camera destinata ad altro uso che a quello accennato […]“ lässt jedoch darauf schließen, dass es während der Ausgrabungen noch offenstand.

436 Die Malereien sind heute vollständig verloren. Die Beschreibung der Wände erfolgt auf Grundlage eines Aquarelles von Sydney Vacher aus dem Victoria and Albert Museum, in dem die Wandmalereien der Ost- und Südwand wiedergegeben sind und werden durch die Beschreibungen von Mau ergänzt (vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O781370/drawing-vacher-sydney/> (13.07.2021); Mau 1879, 266).

437 Es handelt sich um eine Darstellung der Medea vor dem Kindermord. Die zeitliche Einordnung der Wandmalereien der Ala (c‘) gestaltete sich vergleichsweise schwierig (s. o.), möglicherweise gehörte das zentrale Bildfeld bereits einer früheren Phase an (PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 654 f. Abb. 91.).

438 Mau 1879, 267. Das im linken Feld zeigte eine Taube, eine Frucht und ein Stab mit einem Band, das im rechten Feld ein Stück Fleisch, ein Fleischermesser, ein Gefäß mit Wein und ein Brotlaib. Letzteres wurde noch in einem Aquarell wiedergegeben (vgl. PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 653 Abb. 89; Presuhn 1882, Abt. 8 Taf. 7).

439 Die Sockelzone zeigt drei Felder, die von schmalen Paneelen eingefasst werden. Die darüber anschließende Mittelzone ist kleinteiliger gestaltet. Im Zentrum befindet sich ein schmaler Durchblick, der von zwei breiten Seitenfeldern eingefasst wird. Alle Paneele sind zudem von Lisenen umgeben. Die Oberzone zeigt abermals polychrome, schematische Architekturen und folgt in ihrer Aufteilung weitestgehend der Mittelzone.

440 Lediglich an der Nordwand werden die Wandmalereien von der Tür zum anschließenden Triclinium (d‘) durchbrochen, sodass die Seitenfelder einen Rahmen für den Durchgang schaffen. Auf diese Weise entsteht zwischen den beiden Wänden ein Gegensatz zwischen dem realen Durchblick an der Nordseite und dem fantastischen Durchblick mit einem eingestellten Kandelaber.



Abb 127: IX 5,14–16, Ala (c'), Wiedergabe der Ostwand im Korkmodell von Neapel

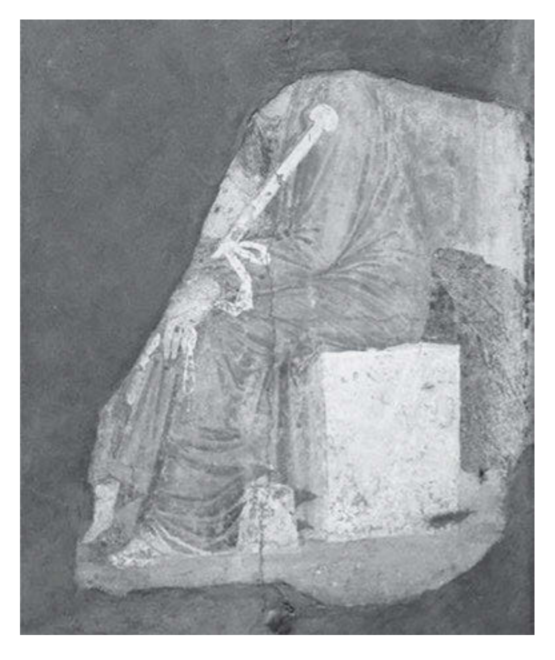


Abb 128: IX 5,14–16, Ala (c'), Fragment des zentralen Bildfelds

gang von der Ala zum Atrium wird durch die Darstellungen von fressenden Hunden zusätzlich betont[441].

Im großen rechteckigen Triclinium (d') wird die weiße Mittelzone durch eine rote Sockelzone ergänzt. Auf der axialsymmetrisch dreigeteilten Rückwand rahmen zwei breite Seitenfelder mit Rankenmustern[442] einen Durchblick, der durch eine zentral platzierte Ädikula betont wird[443]. An der langen Ost- und Westwand kann man einen regelmäßigen Rhythmus aus schmalen und breiten Feldern **(Abb. 129)**, getrennt von Durchblicken ausmachen, die auch hier das Zentrum hervorheben[444]. Während das zentrale Feld ein rechteckiges Bildfeld mit einer

441 Mau 1879, 266: „cani che mangiano". Die Beschreibung von Mau erinnert zudem an die Darstellung eines Hundes aus dem jüngst freigelegten **Thermopolium der Regio V** (vgl. Osanna 2019, 167–172; <http://pompeiisites.org/en/comunicati/the-ancient-snack-bar-of-regio-v-resurfaces-in-its-entirety-with-scenes-of-still-life-food-residues-animal-bones-and-victims-of-the-eruption/> (13.07.2021)).
442 In situ ist das Objekt nicht mehr erhalten. Im Modell ist es als Girlande oder Spiralsäule angedeutet.
443 Der Aufbau wird auch in der Sockel- und Oberzone weitestgehend fortgesetzt. Im Sockel ist das zentrale Feld unter dem Durchblick in Weiß gehalten und farblich.
444 Das Modell unterscheidet zwischen frontal auf den Betrachter ausgerichteten Durchblicken wie an der Nordwand und verzerrt dargestellten perspektivischen Durchblicken, die hier zu sehen sind. Die Ädikulä nahmen somit auf das Zentrum Bezug.

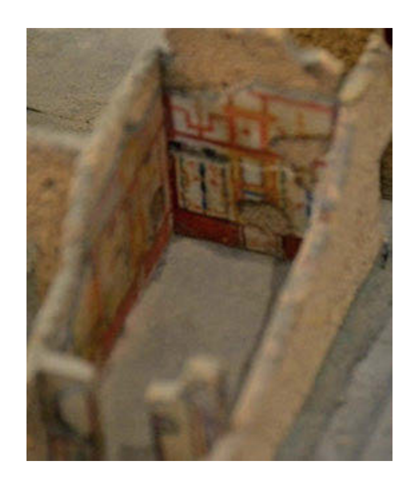


Abb 129: IX 5,14–16, Triclinium (d‘), Wiedergabe der Nordwand im Korkmodell von Neapel

Landschaftsdarstellung[445] aufweist, kann man in den angrenzenden breiten Felder florale Kandelaber erkennen, die in Voluten[446] auslaufen, aus denen Bildfelder mit Stillleben[447] herausprießen. Sowohl an der Rückwand als auch an den Seitenwänden sind im Sockel und der Oberzone noch weitere figürliche Darstellungen und Objekte angebracht[448].

In Cubiculum (f‘)[449], das über eine Basaltschwelle betreten wird[450], kann der Betrachter im Zentrum der Rückwand ein breites Feld erkennen, das von zwei schmalen Durchblicken gerahmt wird an die wiederum zwei Seitenfelder anschließen **(Abb. 130)**. Das Bildfeld mit einer erotischen Darstellung[451] im zentralen Paneel wird durch die flankierenden Durchblicke mit goldenen, floralen Kandelabern betont. Die Seitenfelder weisen schließlich Eroten auf[452].

An den Seitenwänden befindet sich im zentralen Durchblick hingegen ein floraler Kandelaber[453] und die flankierenden Seitenfelder sind mit erotischen Darstellungen ausgestattet, die an

445 Während an der Ostwand eine gelblich braune Felslandschaft mit einer Herme, gerüstet mit Lanze und Helm, zu sehen ist, befindet sich an der Westwand ein Hafen auf blauem Grund mit Kriegsschiffen (vgl. Schefold 1957, 261; Mau 1879, 267; Sogliano 1879, 152 Nr. 763).

446 Abermals offenbart sich eine kleinteilige Gestaltung der Ornamente, denn an den Voluten hängen zudem Bänder, an denen Masken befestigt sind.

447 Mau 1879, 267. Die ersten beiden Darstellungen im ersten Seitenfeld an der Ostwand zeigen zwei Opfergänse, in den weiteren im zweiten Seitenfeld waren ein Vogel, Stillleben und eine Frucht zu sehen. An der Westwand befanden sich im ersten Seitenfeld Landschaften (Gebäude und Brücke), in den zweiten Früchten und nicht mehr erkennbare Objekte.

448 An der Rückwand ist im Zentrum des Sockels eine goldene Tierdarstellung angebracht und in der Oberzone befinden sich Objekte zwischen Architekturen. An den Seitenwänden sind zwischen den Architekturen der Oberzone kleine goldene Tiere und Masken zu sehen.

449 Zu den noch gut erhaltenen Malereien s. Eschebach 1993, 425; Laurence 1994, 73; Varone 1994, 135 Anm. 228; Wallace-Hadrill 1995, 53–55; PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 600 f.; Clarke 2001, 178–187; McGinn 2002, 42; Anguissola 2010, 332 Anm. 58. Im Gegensatz zu den Bildfeldern im Bordell sind die Darstellung aus Raum (f‘) auf den Akt selbst beschränkt (vgl. Guzzo 2012, 77; Ritter 2017, 237; Levin-Richardson 2019, 74). Anguissola deutet die erotischen Darstellungen in Haus IX 5,14–16 als weniger explizit (Anguissola 2010, 334).

450 Die Schwelle ist in situ erhalten, ebenso wie die Metallreste für die Türangeln in den Einfassungen, die belegen, dass die Tür abschließbar war.

451 In der Mitte befindet sich eine bläuliche Kline, auf der eine nackte Frau liegt. Ihr Kopf befindet sich am rechten Bildrand. Sie hat braune Haare und blickt auf einen ihr gegenüberstehenden, nackten Mann. Ihr rechter Arm ist über den Kopf gelegt. Der Mann kniet vor der Kline und hält ihre Beine. Sein Kopf ist nach unten geneigt, er blickt auf die vor ihm liegende Frau. Das Bildfeld wird von einer blauen Filigranborte eingefasst, von der in der Mitte Blüten herabhängen.

452 Sie unterscheiden sich lediglich durch ihre Attribute.

453 Auf diese Weise unterscheiden sich die Kandelaber der Seitenwände von dem an der Rückwand.





Abb 130: IX 5,14–16, Cubiculum (f‘). Die Abbildungen zeigen die Mittelzone der Nordwand (links), Rückwand (Zentrum) und Südwand (rechts) in ihrem heutigen Zustand

das zentrale Feld der Rückwand erinnern[454]. Sockel und Oberzone verleihen den Wänden hingegen einen gemeinsamen Rahmen **(Abb. 131)**[455]. Der Boden besteht aus einem einfachen Lavapesta ohne Einlagen, das von dem roten Cocciopesto im kleinen Atrium (a‘) abweicht und das Cubiculum (f‘) hervorhebt.

Die vollständig neu gestalteten Räume am kleinen Atrium (a‘) zeichnen sich somit durch eine ähnliche Farbgebung aus, die sie als Ensemble erkennbar macht. Gleichzeitig weisen sie eine variable und farbenfrohe Ornamentik und eine Vielzahl an figürlichen Darstellungen auf, die sich voneinander unterscheiden. Während in den Räumen (c‘) und (d‘) vor allem Stillleben mit unterschiedlichen Sujets zu sehen sind[456], wird man in Cubiculum (f‘) mit einer Reihe von erotischen Darstellungen konfrontiert. Außerdem fehlen mit Ausnahme der Darstellung an der Rückwand der Ala (c‘) Bildfelder mit mythologischen Darstellungen[457]. Der Decor der Aufenthaltsräume wirkt somit kohärent und erzeugt einen Gegenpol zum inkohärent gestalteten kleinen Atrium (a‘).

Weiter voranschreitend gelangt der Betrachter schließlich über die unfertige Ala (i) auf das große Atrium (b). Dort fällt der Blick nun auf die Nordwand und die Ala (e), die in ihrer Farbwahl vergleichsweise einheitlich ausfallen. Lediglich der Einbauschrank rückt einmal mehr den unfertigen Zustand des Hauses in den Mittelpunkt. An der Ostseite kann man außerdem einen Blick in das geöffnete Cubiculum (g) werfen. Es weist einen Sockel mit Marmorimitationen und eine polychrome



Abb 131: IX 5,14–16, Rückwand des Cubiculums (f‘), Detailaufnahme der Oberzone

454 Für eine detaillierte Beschreibung der Bildfelder s. Ritter 2017, 236 f. Levin-Richardson zählt das Paneel an der Nordwand zu sechs erotischen Bildern, die den Geschlechtsakt explizit wiedergeben würden (Levin-Richardson 2019, 68).

455 In der Oberzone ist an allen Wänden ein flächiges polychromes Mäandermuster zu erkennen (Abb. 131). In der minimalistischen Sockelzone sind die roten Lisenen, welche die Felder voneinander trennen, auf einfache Striche reduziert (PPM IX (1999) 600–669 s. v. IX 5, 14–16 (I. Bragantini) 660–662 Abb. 101. 103).

456 In Raum (c‘) vor allem Speisen, in Raum (d‘) neben Speisen auch Landschaftsdarstellungen.

457 Ansonsten sind in den Räumen (c‘) und (d‘) Stillleben mit Speisen und Landschaften zu erkennen. Cubiculum (f‘) wird hingegen von erotischen Darstellungen dominiert (s. o.).

Mittelzone auf, in dessen Zentrum sich ein Mythenbild befindet und erinnert somit an die Ala (e) an der Nordseite. Sogar das Format und die Gestaltung der Figuren verweisen aufeinander[458]. Das kohärent gestaltete Triclinium (f) fungiert für einen vom Süden kommenden Betrachter demnach als Höhepunkt und steht in einem Widerspruch zu den unfertigen Höfen.

Der Weg zum Triclinium (d')

Auch um zu Triclinium (d') zu gelangen, stehen dem Betrachter wieder zwei Wege zur Verfügung. Zum einen besteht die Möglichkeit, über den Eingang (IX 5,14) im Osten dorthin zu gelangen. Dabei kommt man erneut an den Alae (e) und (i), dem Cubiculum (g) und den Räumen am kleinen Atrium vorbei, sodass sich ein ganz ähnliches Bild ergibt, wie für einen Betrachter, der von Eingang (IX 5,16) zum Triclinium (f) voranschreitet[459]. Eine neue Situation ergibt sich lediglich beim Übergang vom großen in das kleine Atrium. Der Blick fällt nun an die Südwand des Hauses, an der noch ein Podest angelehnt ist. Außerdem kommen in diesem Fall an der Mauer des Impluviums zuerst die Pygmäen in den Blick. Der Gesamteindruck eines unfertigen und inkohärent gestalteten Atriums (a') bleibt jedoch bestehen.

Nimmt der Betrachter hingegen Eingang (IX 5,14), um zum Triclinium (d') zu gelangen, so sind nur die einheitlich gestalteten Räume am kleinen Atrium (a') sichtbar, die ein kohärent ausgestattetes Ensemble ergeben[460]. Beim Betreten des Tricliniums (d') kommt auch die Ala (c') stärker in den Blick, die an der Rückwand ein großes Mythenbild besitzt, das von den übrigen Motiven abweicht und zum Blickfang wird. In Triclinium (d') stehen hingegen die Darstellungen von Speisen und Landschaften im Mittelpunkt. Die heterogene Motivik stört den raumübergreifenden kohärenten Gesamteindruck, der durch die Farbgebung zwischen den Räumen hergestellt wird aber nicht.

Der mobile Betrachter. Eine Zusammenfassung

Ein mobiler Betrachter, der sich auf die Triclinia zu bewegt, erkennt die Differenzen, die sich in der Gestaltung zwischen den beiden Atrien und ihren angrenzenden Räumen ergeben. Sowohl das Atrium (b), Cubiculum (g), Ala (e) und Triclinium (f) im nördlichen Hausteil als auch die Räume (c'), (d') und (f') am kleinen Atrium (a') verweisen hinsichtlich ihrer Farbwahl, Ornamentik und figürlichen Ausstattung aufeinander[461]. Gleichzeitig tragen eben diese Elemente dazu bei, die Hausteile visuell voneinander zu unterscheiden, denn Verweise sind lediglich zwischen den Räumen des jeweiligen Atriums zu finden, nicht aber hofübergreifend. Zum Beispiel kann man in den Bildfeldern in den Räumen am großen Atrium lediglich Mythendarstellungen ausmachen, während Stillleben und Landschaften, wie sie in den Bildfeldern am kleinen Atrium (a') zu finden sind, gänzlich fehlen. Die Gestaltung der Atrien ergänzt sich dadurch und verleiht den Wandmalereien eine starke Varianz. Auch am Boden kommt eine Differenz zwischen den Hausteilen zum Vorschein. Während die Pavimente der Räume am großen Atrium oftmals Muster oder eine Bemalung aufweisen, sind am kleinen Atrium (a') Cocciopesti und Lavapesta ohne Einlagen verlegt. Ein Mosaik, wie es am großen Atrium im Vestibül (a) zu sehen ist, fehlt im südlichen Hausteil ganz. Für sich

458 Die Bildfelder messen alle ca. 0,50 × 0,50 m und besitzen damit ein kleines quadratisches Format. Die Proportionen der Figuren wiederum scheinen nicht zu stimmen. Sie wirken unförmig und gedrungen.
459 S. o.
460 S. o.
461 Würde ein Betrachter alle Räume durschreiten, könnte er am großen Atrium erkennen, dass in den Cubicula (c) und (g) neben den Farben auch der Aufbau der Wände, die Ornamentik und die Gestaltung des Bodens einander angepasst sind. Eine Ausnahme stellt lediglich das abgelegene Cubiculum (d) in der Nordostecke dar, das in seiner Bildlichkeit im Vergleich zu den anderen Cubicula zurücksteht (s. o.).

genommen erzeugen die Räume somit den Eindruck kohärent gestalteter Ensembles, die sich voneinander abheben und den einzelnen Hausteilen ein variables Erscheinungsbild verleihen.

Das gesamte Haus dürfte auf den Betrachter keinen kohärenten Gesamteindruck gemacht haben, da die einzelnen Ensembles immer mit unfertigen Bereichen zusammenfallen. Besonders die Atrien mit ihrer Kombination aus unverputzten Wänden, Wandmalereifragmenten und Pavimenten erzeugen einen Bruch zu den stimmig decorierten Räumen, die sie umgeben. Es wird deutlich, dass ein Set an Räumen bereits erneuert wurde, während der Rest noch auf seine Fertigstellung wartete. Die Unfertigkeit des Hauses macht aber auch das Alter der Elemente sichtbar. Dementsprechend treten die Wandmalereien des Ensembles um das Atrium (b) durch die Überbauung in der Ala (e) als älteres Element deutlich in Erscheinung. Obwohl es nicht näher in die Untersuchung der mobilen Sichtachsen miteinbezogen wurde, sei in diesem Zusammenhang kurz auf das Peristyl verwiesen. Die Mischung aus abweichend gestalteten Portiken und Aufenthaltsräumen, in denen unverputzte Wände mit sichtbar älteren Pavimenten zusammenfallen, erzeugen ebenfalls einen inkohärenten Gesamteindruck. Mit Ausnahme von Cubiculum (u), das aufgrund der Wandmalereien als Teil des Ensembles von Atrium (b) wahrgenommen wird, fehlen vollständig ausgestaltete Räume. Am Peristyl kommt damit die Unfertigkeit besonders stark in den Blick. Von allen bislang analysierten Häusern wirkt Haus IX 5,14–16 durch das Zusammenspiel von alten, neuen und unfertigen Elementen besonders inkohärent.

6. Die Casa di Giasone (IX 5,18)

Die Casa di Giasone im Südwesten der Insula (Abb. 42) unterscheidet sich von den übrigen Häusern, da sie ihr heute sichtbares Erscheinungsbild in der frühen Kaiserzeit erhielt. Zwar lassen sich vereinzelt auch ältere Decor-Elemente finden, wie die Wandmalereien zweiten Stils in Cubiculum (h) oder das Paviment in Cubiculum (p), doch die Mehrheit der Malereien datiert in die Zeit des dritten Stils. Besonders die Räume (d), (e), (f) und (g) an der Westseite und der zentrale Hof (b) wurden in dieser Phase erneuert. In die Zeit zwischen 62 und 79 n. Chr. fallen nur wenige Reparaturen, Renovierungen und Neuausstattungen. An der Nordwestseite des Hauses und in den Fauces lassen sich eine Reihe von rau verputzten Wänden erkennen, die auf unvollendete Neudecorationen hindeuten. In den Räumen dritten Stils sind an den Wänden punktuelle Reparaturen zu erkennen. Dennoch bleibt der Decor der frühen Kaiserzeit in weiten Teilen auch in der letzten Phase des Hauses sichtbar[462]. Das Gesamtbild wird folglich von älteren Decor-Elementen dominiert. Lediglich der nördliche Hausteil mit den Räumen (l), (n), (o) und (p) wurde nach dem Erdbeben noch einmal erneuert[463] und weist eine Reihe vollständig neu gestalteter Räume auf.

6.1 Das Zusammenspiel von Alt und Neu in der Casa di Giasone

Die Mehrheit der Räume der Casa di Giasone[464] zeichnet sich somit durch ältere Wandmalereien dritten Stils oder unvollständige Decor-Elemente aus. Dass Unfertigkeit auch hier eine wichtige Rolle spielt, wird dem Betrachter bereits beim Betreten des Hauses deutlich. Die Fassade der Südseite weist in der Sockel- und Mittelzone eine schwarzgrundige Malerei auf, die durch rote Linien in Felder getrennt ist. Links des Haupteingangs ist in der Mittelzone außerdem eine Tabula ansata aufgemalt[465]. Der einheitliche Gesamteindruck wird durch eine Reihe von Flicken in der Sockel- und

462 Zur Wirkung des Decors in der frühen Kaiserzeit zuletzt Haug 2020, 353–367.
463 S. o.
464 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo).
465 Helg 2018, 286–289; Zevi 1964, 7 Taf. 2,4; Mau 1880, 20.

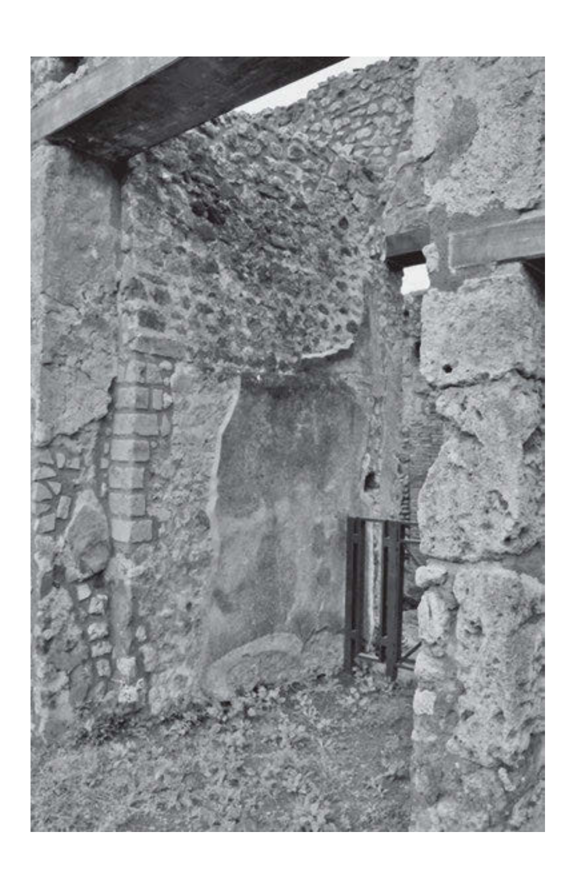


Abb 132: Casa di Giasone, Ostwand der Fauces (a) mit grauem Rauputz

Mittelzone und durch die breite Oberzone, die mit einem grauen Rauputz versehen ist, durchbrochen, sodass bereits an der Fassade eine Reparatur sichtbar wird[466].

Die Fauces (a) verstärken den ersten Eindruck. Der schmale, kurze Eingangsbereich lenkt den Blick unweigerlich auf den zentralen Hof (b) und seine westliche, im dritten Stil gestaltete Rückwand. Auf einen schwarzen Sockel folgt eine rote Mittelzone, deren Felder durch schwarze Lisenen geteilt werden, die selbst wiederum von weißen und gelben Rahmen eingefasst sind[467]. An der Ostwand kann der Betrachter hingegen einen grauen provisorischen Rauputz erkennen **(Abb. 132)**[468] und der Boden der Fauces (a) weist ein schlichtes Opus signinum (Cocciopesto) auf. Der Bruch, der zwischen der Ost- und Westwand entsteht, verleiht dem Raum ein inkohärentes Gesamtbild. Die rauverputzte Ostwand wirkt zudem unfertig. Der Betrachter kann somit bereits im Eingang einen Eindruck davon erhalten, dass im Haus mit Renovierungen zu rechnen ist[469].

Von den Fauces (a) gelangt man auf einen breiten, offenen Hof (b), der die architektonischen Elemente eines Atriums und eines Peristyls miteinander kombiniert **(Abb. 133)**[470]. Der Hof (b) wird von vier Portiken umgeben, die ein Becken rahmen. Im Zentrum des Beckens befindet sich wiederum eine einzelne, auffällige Marmorsäule, die einen Wasserstrahl abgibt[471]. Das Wasserspiel wird von einer u-förmigen Gartenmauer eingefasst, die sich nach Westen hin öffnet und in der sich sowohl an der Nord- als auch der Südseite Zugänge befinden, die zum Becken hinführen. Außerdem

466 Helg 2018, 287.
467 Vgl. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 674 Abb. 4; Zevi 1964, 9; Mau 1880, 20. Die Wandmalereien sind heute stark verblasst, sodass nur noch die Farben erkennbar sind. Die Struktur der Wand wird vor allem im Modell noch sichtbar.
468 Zevi 1964, 8.
469 S. Kapitel III.7. Der fehlende Decor wurde bereits mit einer Reparatur in Verbindung gebracht, hierzu Zevi 1964, 9.
470 Haug 2020, 355.
471 Dessales 2019, 488 Nr. 111; Zevi 1964, 8. Anm. 17. Das Wasserspiel ist heute, ebenso wie die Portiken und das Becken, fast vollständig zerstört. Im Zentrum des Raums ist nur noch ein tiefer Graben in situ erhalten, in dem die Reste der gemauerten Säule zu erkennen sind.



Abb 133: Casa di Giasone, Wiedergabe des zentralen Hofes (b) im Korkmodell von Neapel

verbindet die Gartenmauer die Stützelemente der Portiken miteinander. Die nördliche und südliche Portikus weisen jeweils nur eine einzelne Säule auf, die leicht nach Westen versetzt ist. Das östliche Interkolumnium nimmt sich daher vergleichsweise breit aus und ermöglicht einen Blick von den Fauces (a) hin zu den Räumen im Norden des Hauses. In der nördlichen Portikus wurden darüber hinaus ein Puteal und ein Monopodium mit Löwenfüßen[472] platziert. Die östliche Portikus wird von zwei Pfeilern an den Ecken und einer Säule im Zentrum getragen. Die Portikus an der Westseite des Hofes weist hingegen nur zwei Halbsäulen an den Ecken auf. Auf diese Weise entsteht an der Westseite ein breites Interkolumnium.

An der Nordseite befindet sich ein einzelner großer Verteilerraum (l) mit einem Vorraum (l‘), an den westlich Korridor (w) anschließt. Auffällig ist eine einzelne rote Säule, die an der Südwestecke des Vorraums (l‘) steht und diesen zusätzlich stützt (Abb. 133)[473]. Das Cubiculum (p), das westlich an das Tablinum (l) angrenzt, ist über einen zusätzlichen Eingang auch direkt von der nördlichen Portikus aus zugänglich. In der Nordostecke befindet sich zudem ein Treppenhaus (k), das in das Obergeschoss führt. An der östlichen Portikus liegen hingegen keine Räume. Stattdessen wird die geschlossene Wandfläche nach Süden hin von einem Einbauschrank unterbrochen[474], der die Portikus verengt und sie ihrer Funktion als Umgang vollständig beraubt (Abb. 47)[475]. An der Südseite werden die zentralen Fauces (a) von zwei kleinen symmetrisch angelegten Annexräumen (c) und (h) flankiert, sodass der breite Zugang der Fauces (a) gleichmäßig von zwei kleineren Durchgängen gerahmt wird. Ein großer Saal (f) mit einer breiten Flügeltür dominiert die Westseite. Er wird wiederum von zwei kleineren Räumen (d) und (g) mit schmalen Eingängen eingefasst. Der Zugang des Saals (f) nimmt auf das Interkolumnium der westlichen Portikus Bezug, sodass man aus dem Raum einen unverstellten Blick auf das Wasserspiel gewinnen kann. In der Nordwestecke, direkt über dem Eingang zu Raum (g), befindet sich zudem ein großer Schrank[476].

Der Decor des Hofes macht auf den ersten Blick einen stimmigen Gesamteindruck. Zunächst fällt der Blick vom Eingang auf die zentrale Sichtachse, die durch die breiten Interkolumnien der Nord- und Südseite zusätzlich betont wird. Dadurch liegt der Fokus auf den luxuriösen Elementen, also dem Wasserspiel, dem Becken und den Marmor-Elementen unter der nördlichen Portikus. Das zentrale Ensemble erzeugt hinsichtlich seiner Gestaltung außerdem einen Kontrast

472 Haug 2020, 356; Dickmann 1999, 301–312. Zevi datiert den Tisch in republikanische Zeit, wodurch er eines der ältesten Elemente im Atrium wäre (Zevi 1964, 19); vgl. Sogliano 1878, 264.

473 Zevi gibt an, dass es sich um einen nachträglichen Einbau handle, der nach dem Beben erfolgte, um die Portikus abzustützen (Zevi 1964, 16 f.).

474 Es handelt sich um einen nachträglichen Eingriff, der in die letzte Phase des Haues datiert (s. Kapitel III.7). Zevi zeichnet an der Ostseite einen Schrank (i) ein, der nur noch einen winzigen Durchgang freilässt (Zevi 1964, 6 Abb. 1). Ursprünglich waren hingegen alle Portiken frei begehbar (Vgl. Haug 2020, 355 f.).

475 Dieser Umstand ist gut im Modell zu erkennen, in dem fast die gesamte Südostecke von dem Schrank eingenommen wird (vgl. Zevi 1964, 15 Abb. 2).

476 Das Modell macht deutlich, dass der Einbau einen Großteil des Eingangs besetzte (vgl. Zevi 1964, 9 f.).




Abb 134: Casa di Giasone, Hof (b), Wandmalereien der Ostwand (links) und Süd- und Westwand (rechts) im Korkmodell von Neapel

zu den Wandmalereien dritten Stils und den Pavimenten. An den Wänden kann der Betrachter in der Mittelzone alternierenden Felder mit schwarzem, gelbem und rotem Untergrund folgen, die von grünen Lisenen getrennt sind **(Abb. 134)**. Sie werden von einem schwarzen Sockel und einer weißen Oberzone eingefasst. An der Ostwand wird dieses einheitliche Schema durch den Einbauschrank verdeckt und dadurch abrupt unterbrochen. Außerdem weicht die Gestaltung um den großen Saal (f) an der Westseite ab. Dort folgt auf einen schmalen, schwarzen Sockel eine Mittelzone mit einem schwarzen Untergrund im Norden und einem roten im Süden, die jeweils von einer weißen Vignette umgeben werden (Abb. 134)[477]. In der Nahansicht kann man an den Wänden zudem Ausbesserungen mit grauem Rauputz ausmachen, die deutlich machen, dass es sich um ein älteres Decor-Element handeln muss.

Das Becken, das Gartenmäuerchen und die Stützelemente des Peristyls sind hingegen weiß stuckiert[478]. Einen Kontrast erzeugt lediglich die Innenseite des Beckens auf schwarzem Grund, auf dem grüne vegetabile Ornamente angebracht sind[479]. Sie heben sich somit von den übrigen Malereien des Hofes ab, die keinerlei Ornamente aufweisen und ziehen die Aufmerksamkeit auf sich[480]. Das Paviment weist ein Opus signinum (Cocciopesto) mit unregelmäßigen Tesserae auf[481]. Im Vergleich zu den polychromen Wänden ist es farblich zurückgenommen.

Im Zusammenspiel aus Architektur und Wandmalereien entsteht so ein inkohärenter Gesamteindruck, der besonders durch den blockierten Umgang an der Ostseite und den Schrank erzeugt wird, der die Wandmalereien verdeckt. Die abweichende Gestaltung an der Westseite betont zusammen mit dem breiten Interkolumnium hingegen den großen Saal (f).

Die repräsentative Raumgruppe (d), (e), (f) und (g) an der Westseite

An der Westseite des Hauses befinden sich eine Reihe von Aufenthaltsräumen. Im Zentrum öffnet sich ein großer, rechteckiger Saal (f) auf den Hof[482]. Er ist höher als die übrigen Räume und besitzt ein gewaltiges Raumvolumen, das ihm ein nahezu monumentales Aussehen verleiht[483]. Vom Hof aus ist er über eine breite Marmorschwelle zugänglich und ein Nebeneingang an der Südseite führt in den Vorraum (d) des Cubiculums (e) in der Südwestecke.

477 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 674–677; Zevi 1964, 8 f. Die Malereien sind heute stark verwittert und teilweise zerstört. Sowohl der Aufbau als auch die Farbgebung sind nur noch im Modell erkennbar.

478 Die Gestaltung ist gut im Modell erkennbar. Zevi berichtet zudem, dass die Gartenmauer weiß stuckiert war (Zevi 1964, 8. Anm. 17).

479 Zevi 1964, 8. Anm. 17. Das Becken ist heute vollständig zerstört, die Malereien sind allerdings im Modell zu erkennen.

480 Die Malereien sind nur im Modell erkennbar.

481 Zevi 1964, 17 f.; Mau 1880, 20 f.: „pezzi irregolari di marmo".

482 Haug (2020, 357) wählt ihn aufgrund seiner Architektur als Paradebeispiel, um zu erläutern, wie der dritte Stil auf neuartige Raumlösungen reagiert. In ihrer Arbeit spielt auch das Volumen von Räumen, welches für die kleineren Häuser der Insula IX 5 eher zu vernachlässigen ist, eine wichtige Rolle.

483 Haug 2020, 355 f.



Abb 135: Casa di Giasone, Saal (f), Wiedergabe der zentralen Westwand im Korkmodell von Neapel

Beim Eintreten fällt das hohe Maß an Einheitlichkeit der Ausstattung ins Auge[484]. Eine gelbe Plinthe und eine schwarze, durch gelbe Linien gegliederte Sockelzone schließen alle drei Wandzonen zusammen. Die Mittelzone ist auf allen drei Wandseiten dreigeteilt, wobei das Wandzentrum durch zentrale mythologische Mittelbilder hervorgehoben wird. Durch die Bildthemen[485] werden unterschiedliche Akzente gesetzt, zugleich ergibt sich ein attraktives Spiel aus inhaltlichen und formalen Kohärenzen und Divergenzen **(Abb. 135)**[486]. Im vorderen Bereich der Seitenwände kann der Betrachter in der Mittelzone eine abweichende Gestaltung feststellen[487]. Durch diese wird der Raum visuell in einen Vor- und Hauptraum geteilt[488].

Die Trennung zwischen Vor- und Hauptraum spiegelt sich auch im Paviment wider. Während das Opus signinum (Cocciopesto)[489] im Vorraum mit einem Rautenteppich sowie Sternmotiven versehen ist[490], wechseln sich im Hauptraum Ornamentbänder aus Sternen, Rauten und Quadratmustern ab[491]. Im Wechselspiel zwischen Wand und Paviment bleibt das einheitliche Gesamtbild bestehen.

---

484 Zur Ausstattung des Saals s. Haug 2020, 357–361; Dickmann 1999, 338; PPM IX (1999) 670–719; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 695 f. Abb. 36 Zevi 1964, 22–24; Van Buren 1932, Taf. 10. 11; Mau 1880, 79–83.

485 Das Bildfeld an der Rückwand zeigt Iason vor Pelias auf Iolkos. Zur Darstellung und dem zugrunde liegenden Mythos s. Haug 2020, 359; Lorenz 2008, 423 f.; Hodske 2007, 255 f. Abb. 173 Abb. 1; Romizzi 2006, 486; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 696 f. Abb. 38; Zevi 1964, 33 f.; Schefold 1957, 263; Mau 1880, 79–82; 102 Nr. 551; Fiorelli 1878, 264. An der Südwand ist eine Gruppe von Figuren dargestellt, die nicht eindeutig identifiziert werden können. Vgl. Haug 2020, 359. Zu den Deutungsvorschlägen s. Lorenz 2008, 423, Hodske 2007, 205 Taf. 99,1, Romizzi 2006, 486, PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 693 f. Abb. 35. Die Nordwand zeigt ebenfalls eine Gruppe nicht weiter identifizierbarer Personen, zum Aufbau s. Haug 2020, 358 f.; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 696 Abb. 37; Zevi 1964, 22 f. Abb. 3. Sie wird häufig als Pentheus und Dionysos interpretiert (vgl. Lorenz 2008, 423, Hodske 2007, 274 Taf. 194 Abb. 1. 2, Schefold 1957, 263, Schefold 1952, 103 f.). Anders bei PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 690 f. Abb. 29; Romizzi 2006, 486; Mau 1880, 82 f.; Sogliano 1879, 161 Nr. 841).

486 Die Wandmalereien sind heute stark verwittert und teilweise zerstört, sodass der Aufbau und die Farbwahl nicht mehr erhalten ist. Das Modell zeigt hingegen den Zustand unmittelbar nach den Ausgrabungen. Sowohl der Aufbau als auch die Farbwahl sind, besonders an der West- und Südwand, gut erhalten; zum Aufbau s. auch Haug 2020, 358 f.; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 696 Abb. 37; Zevi 1964, 22 f. Abb. 3.

487 Anstelle einer Dreiteilung befinden sich hier zwei weißgrundige Felder mit einem einfachen gelben Rahmen.

488 Haug 2020, 359; Dickmann 1999, 338; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 689; Zevi 1964, 22.

489 Zevi 1964, 18: „Nel fondo della stanza il disegno cambia, e troviamo un ampio riquadro con un motivo a reticolato".

490 Haug 2020, 357 f.; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 689.

491 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 688 f. Abb. 24. 25; Pernice 1938, 117.




Abb 136: Casa di Giasone, Raum (d), Aufnahme der Nordwand (links) und Süd- und Westwand in ihrem heutigen Zustand

Ein Bruch zum kohärenten Gesamtbild stellt sich erst in der Nahansicht ein, da die Wandmalereien Ausbesserungen mit gräulichem Verputz aufweisen, die in den Bildfeldern sicherlich besonders aufgefallen sind[492]. Sofern der Betrachter anhand der großen Mythenbilder und der feingliedrigen Ornamentik noch nicht erkannt hat, dass es sich um ein vorangegangenes Design handelt, machen die Reparaturen deutlich, dass die Wandmalereien älter sein müssen. Obwohl die provisorischen Ausbesserungen unfertig wirkten, dürften sie kaum den kohärenten Gesamteindruck des Decors gestört haben.

Die Nordwand 79 n. Chr. könnte bereits stärker beschädigt gewesen sein (s. Kapitel III.7). Für den Betrachter ergäbe sich dann ein abweichendes Bild, das ebenfalls in Betracht gezogen werden muss. Das zentrale Feld der Mittelzone und die Oberzone sind weitestgehend zerstört und weisen keine Malereien mehr auf, sodass es zu einem Bruch des decorativen Systems kommt. Besonders auffällig wird dieser Umstand anhand des Bildfelds, das abrupt abreißt und nur halb erhalten ist. Die Störung an der Nordwand hat einen unmittelbaren Einfluss auf die Raumwirkung. Zwar ist zu erkennen, dass die Wände ursprünglich einander angeglichen waren, doch die Beschädigungen an der Nordwand und die kleinen Ausbesserungen verleihen den Raum ein unfertiges Aussehen. Der Zustand des Saals steht in diesem Fall außerdem in einem Widerspruch zu seiner monumentalen und repräsentativen Architektur und es entsteht ein inkohärentes Gesamtbild.

Der südlich anschließende kleine Verteilerraum (d) ist vom Saal über eine Marmorschwelle zugänglich und führt auf den Hof (b) im Osten und das Cubiculum (e) im Westen. Er weist einen Decor dritten Stils auf, der zunächst ein einheitliches Gesamtbild vermittelt[493]. Auf einen schwarzen Sockel folgt, getrennt durch einen weißen Fries, eine dunkelrote Mittelzone, die durch dünne weiße Lisenen in gleichmäßige Felder unterteilt wird. Die Oberzone mit alternierenden Feldern in Gelb und Blau verleiht der Wand einen polychromen Abschluss **(Abb. 136)**[494]. Die Ornamentik und figürliche Ausstattung sind zurückgenommen, sodass die Wand ein stärker parataktisches Aussehen erhält[495].

An der Südostseite springt die Wand vor und durchbricht den ansonsten quadratischen Grundriss des Raums. Es handelt sich um einen Einbau, der partiell die Wandmalereien an der Ostwand

492 S. Kapitel III.7.

493 Vgl. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 678–680 Abb. 11–15.

494 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 678–680. Heute ist der Decor vollständig verloren (Zevi 1964, 26).

495 Sowohl durch die Vögel und Gefäße in den Feldern der Mittelzone als auch die Lisenen mit Blütenornamenten, welche diese voneinander trennen, wird keine Betonung des Zentrums vorgenommen (vgl. Zevi 1964, 26; Mau 1880, 23)




Abb 137: Casa di Giasone, Westwand des Cubiculums (e), Wiedergabe der Malereien im Korkmodell von Neapel (links) und Zustand heute (rechts)

überlagert. Der graue Rauputz der Einbauwand steht in einem Kontrast zu den ansonsten einheitlich im dritten Stil gestalteten Wänden[496]. Die Gestaltung der Südostecke führt dazu, dass der Decor des Raums inkohärent und unfertig wirkt.

An der Westseite des Vorraums (d) gelangt man auf das Cubiculum (e)[497], in dem bereits beim Eintreten an den Wänden Parallelen zu den Malereien des Vorraums ersichtlich sind. An den an allen Wandseiten einheitlich gestalteten Wänden geht ein schwarzer Sockel mit einem gelben Fries und einer roten Mittelzone zusammen **(Abb. 137)**[498]. Über der Mittelzone setzt wiederum ein schwarzer Fries an, der von einer weißgrundigen Oberzone akzentuiert wird. Das zentrale Feld der dreigeteilten Mittelzone wird durch eine filigrane Ädikula[499] und große Mythenbilder visuell gegenüber den Seitenfeldern betont[500]. Die unterschiedlichen Darstellungen[501] lassen zudem eine Reihe formaler[502] und semantischer Bezüge[503] erkennen und steigern den kohärenten Gesamteindruck weiter.

496 Zevi 1964, 12: „Questi muri non vennero intonacati, ma lasciati grezzi, senza nessuna preoccupazione di dipingerli in qualche modo per intonarli alla decorazione preesistente". Heute ist die Einbauwand fast vollständig zerstört.
497 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 681–687 Abb. 16–23.
498 Folgt man der Darstellung im Modell, dann ist anzunehmen, dass es sich sogar um denselben Rotton handelt.
499 Zevi spricht davon, dass es sich um eine Ädikula handelt (Zevi 1964, 25 f.). Heute sind die Malereien hingegen stark verblasst und kaum noch zu erkennen.
500 Auch die Friese zwischen der Mittel- und Oberzone und die Oberzone tragen zur Vielfalt des Decors bei. Sie weisen eine Reihe von Gefäßen und Vögeln und stilisierte Architekturprospekte auf, zwischen denen Stillleben und Karyatiden eingestellt sind (Mau 1880, 73).
501 An der zentralen Westwand befindet sich eine Darstellung von Medea vor dem Kindermord. Zum Bildfeld s. Haug 2020, 361; Lorenz 2008, 424 f.; Hodske 2007, 238 Taf 148,1; Romizzi 2006, 485; Bergmann 1996, 203 f. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 687 Abb. 23; Zevi 1964, 39; Schefold 1957, 262; Mau 1880, 75. Sogliano 1879, 104 Nr. 555; An der Nordwand ist die Zusammenkunft von Paris und Helena dargestellt (Haug 2020, 361; Lorenz 2008, 425 f.; Hodske 2007,190 f. Taf. 80,1; Romizzi 2006, 486; Bergmann 1996, 207. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 681 f. Abb. 17; Zevi 1964, 40; Schefold 1957, 262; Mau 1880, 76 f.; Sogliano 1879, 108 Nr. 569). Die Darstellung erfreute sich im dritten Stil einiger Beliebtheit und ist in Pompeji in zwei weiteren Häusern, der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38) und der Casa dei cinque scheletri (VI 10,2), zu finden. Die Szene an der Südwand wird als Phaedra, die sich ihrer Amme anvertraut, gedeutet (Haug 2020, 361; Lorenz 2008, 425 f.; Hodske 2007, 232 Taf. 140,1; Romizzi 2006, 486; Bergmann 1996, 204 f.; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 684 f. Abb. 21; Zevi 1964, 39 f.; Schefold 1957, 262). Bei Mau (1880, 74) und Sogliano (1879, 99 f. Nr. 541) wird sie neutral als „donna" angesprochen. Die Identifikation der Phaedra ist schwierig, da sie keine eindeutigen ikonographischen Attribute besitzt (vgl. LIMC 7/1 (1994) 356–359 s. v. Phaidra (P. L. de Bellefonds) 356–359). Der Darstellung aus der Casa di Giasone ähnelt noch eine weitere aus der Casa dell'Imperatrice di Russia (VI 14,42) (Hodske 2007, 232 Taf. 140, 2.3; PPM V (1994) 409–425 s. v. VI 14, 42 Casa dell'Imperatrice di Russia (I. Bragantini) 418 Abb. 15).
502 Besonders die Architektur, welche die Figuren in den Mythenbildern hinterfängt, schafft einen gemeinsamen visuellen Rahmen (vgl. Haug 2020, 363, Lorenz 2008, 426, Venditto 2007, 33 Hodske 2007, 190 f. Schefold 1972, 142).
503 Medea, die über einen geeigneten Weg nachdenkt, sich an Iason zu rächen, der sie verlassen hat, ist im Begriff ihre Kinder zu töten. Paris und Helena sind im Begriff, sich ineinander zu verlieben, ohne die politischen Folgen abzuwägen. Phaedra hält noch den Brief in der Hand, in dem ihr Stiefsohn ihre Liebe zurückweist und der sie zum

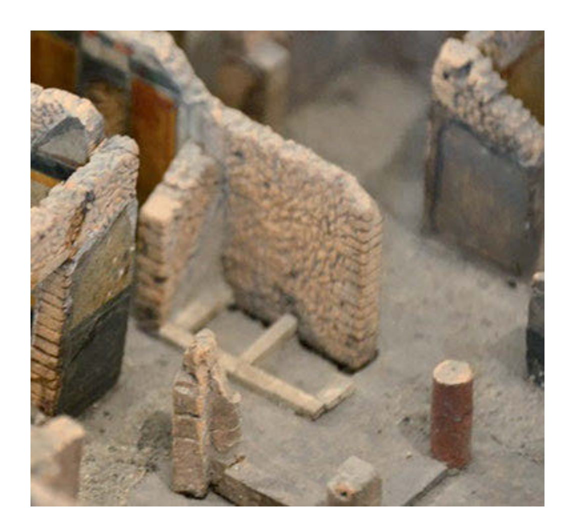


Abb 138: Casa di Giasone, Nordwestseite des Hofes (b), Schrank am Eingang zu Cubiculum (g)

In der Nahansicht kann der Betrachter erneut vereinzelte Ausbesserungen mit einem gräulichen Verputz[504] ausmachen, die sowohl die feinen Ornamente der Architekturelemente als auch die großen Bildfelder mit den mythologischen Szenen betreffen. Sie stören den ansonsten einheitlichen Gesamteindruck des Raums und verdeutlichen, dass es sich bei den Malereien um ein älteres Element handelt, das erneuert werden musste. Möglicherweise wirken sie mit Blick auf die Mythenbilder auch unfertig, da man erwarten konnte, dass diese unversehrt sein sollen. Trotz der kleineren Ausbesserungen dürfte die ältere Ausstattung des Raums aber weitestgehend als kohärent aufgefasst worden sein.

Nach Norden hin wird die Raumgruppe an der Westseite von Cubiculum (g) komplementiert, das an den großen Saal (f) angrenzt. Es besitzt einen nahezu quadratischen Grundriss und ist etwas kleiner als sein Pendant (e) an der Südseite. Es weist keine Schwelle mehr auf, sodass anzunehmen ist, dass es sich direkt auf den Hof öffnet **(Abb. 138)**[505]. Die Rückwand und die Seitenwände weisen einheitlich gestaltete Malereien dritten Stils auf. Auf einen schwarzen Sockel folgt, getrennt nur von einem grünen Band, eine Mittelzone, in dessen Zentrum sich ein schwarzes Feld befindet, das von zwei grünen Lisenen von flankierenden Paneelen in Gelb getrennt wird[506]. Abgeschlossen wird die Mittelzone an den Rändern von schmalen, hellen Feldern mit einem hohen schwarzen Sockel[507]. Zur Oberzone hin ist ein dünner Fries sichtbar, der alternierende grüne und rote Orthostaten zeigt

Suizid treiben wird. Alle Darstellungen zeigen somit Frauen in einem Dilemma, das die Folge einer problematischen Liebesbeziehung ist. Die daraus resultierenden katastrophalen Konsequenzen sind hingegen nicht zu erkennen. Stattdessen steht der entscheidende Moment im Mittelpunkt des Geschehens. In die Bildfelder an der West- und Südwand ist zudem ein Moment der Trauer eingeschrieben. Sowohl Medea als auch Phaedra haben einen geliebten Menschen verloren. Ihre Reaktion fällt jedoch unterschiedlich aus. Während Medea sich ihrem Zorn hingibt, wird Phaedra von Verzweiflung überwältigt. Haug spricht davon, dass „drei Frauen in einer Entscheidungssituation erfasst [sind], wobei sich der dramatisch zugespitzte Entscheidungsmoment in allen drei Fällen aus einer ‚gestörten' Paarbeziehung ergibt" (Haug 2020, 361); Lorenz spricht ebenfalls von einem Entscheidungsmoment. Im Mittelpunkt der Darstellungen stehe die „Trauer und zornige Enttäuschung, die zum Hauptinhalt des zentralen Diskurses werden" (Lorenz 2008, 427); Bergmann bezeichnet dieses Dilemma als ‚pregnant moment' und führt aus, dass auch die Möglichkeit besteht, die Bildfelder auf den sozialen Diskurs der Zeit zu beziehen (Bergmann 1996, 200–215). Sie würden demnach zeigen, welche Konsequenzen das Ausbrechen der Frauen aus den ihnen zugedachten Rollen hätten. Gleichzeitig warnt sie aber davor, solche moralisierenden Aussagen auf die pompejanische Gesellschaft zu beziehen, da dort Frauen auch als Bauherren und Geschäftsfrauen aktiv auftreten würden; vgl. Brilliant 1984, 69 f.

504 Vgl. Zevi 1964, 12.

505 Das Modell macht deutlich, dass der Einbau einen Großteil des Eingangs besetzte (vgl. Zevi 1964, 9 f.).

506 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 699–707; Zevi 1964, 25.

507 Die schmalen Felder sind nur noch im Modell zu erkennen. Bereits zu Zevis Zeiten scheinen sie nicht mehr sichtbar gewesen zu sein, denn er erwähnt sie nicht (vgl. Zevi 1964, 25).

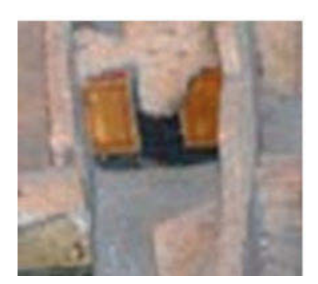



Abb 139: Casa di Giasone, Westwand des Cubiculums (g), Wiedergabe der Malereien im Korkmodell von Neapel (links) und Zustand heute (rechts)

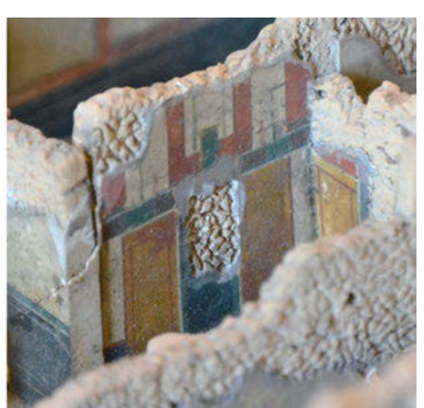



Abb 140: Casa di Giasone, Cubiculum (g), Wiedergabe der Nord- (links) und Südwand (rechts) im Korkmodell von Neapel

(Abb. 139. 140)[508]. Die Oberzone ist hingegen weißgrundig mit schematischen Architekturen in Grün und Rot[509]. Das Zentrum der fünfgeteilten Mittelzone wird durch ein Mythenbild umgeben und von einer Ädikula hervorgehoben. An den Bildfeldern kann der Betrachter unterschiedliche Szenen ausmachen[510], die formale Gemeinsamkeiten[511] und inhaltliche Kontraste[512] erkennen lassen. Durch das Bildfeld an der Südwand ziehen sich auffällige Risse, die mit einem gräulichen

508 Im oberen Teil der Wand waren weitere figürliche Darstellungen angebracht. Im kleinen Fries Obst fressende Vögel und zwischen den Architekturen der Oberzone Frauen mit dionysischen Attributen (PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 706 Abb. 47 Zevi 1964, 66; Mau 1880, 185; Sogliano 1879, 47 Nr. 213).
509 Die Darstellungen der Oberzone waren bereits verblasst (Zevi 1964, 25).
510 An der Rückwand ist eine Darstellung von Europa auf dem Stier zu sehen (Haug 2020, 364; Lorenz 2008, 423 f.; Hodske 2007, 199 f. Taf. 92,1; Romizzi 2006, 487; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 704 f. Abb. 46; Zevi 1964, 37 f.; Schefold 1957, 264; Mau 1880, 86 f.; Sogliano 1879, 22 Nr. 79.). An der Nordwand sind Herkules und Nessos zu erkennen (Haug 2020, 364; Lorenz 2008, 423 f.; Hodske 2007, 175 f. Taf. 57,1; Romizzi 2006, 487; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 700 f. Abb. 41; Ritter 1996, 204–208; Zevi 1964, 38 f.; Schefold 1957, 264; Mau 1880, 87; Sogliano 1879, 84 Nr. 502). Es existieren noch vier weitere Bildfelder der im dritten Stil beliebten Darstellung. In dem Mythenbild aus der Casa di Giasone tritt Herkules jedoch gewalttätiger auf, da er Nessos beim Schopf packt ((vgl. Hodske 2007, 175 f. Taf. 57. 58. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 700 f. Abb. 41; Ritter 1996, 205). Die Darstellung ist weniger eindeutig als die anderen. Sie wird in der Regel als Pan musiziert oder Pan und die Nymphen angesprochen (Haug 2020, 364; Lorenz 2008, 423 f.; Hodske 2007, 256 f. Taf. 174,1; Romizzi 2006, 486 f.; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo); 703 f. Abb. 44; Zevi 1964, 38; Schefold 1957, 264, Mau 1880, 84–86; Sogliano 1879, 44 Nr. 196).
511 Alle Bildfelder sind in idyllische Landschaften eingebettet, die ihnen übergreifend einen gemeinsamen Rahmen verleihen.
512 Die Divergenz kommt besonders zwischen den Seitenwänden zum Ausdruck. Während an der Nordwand die von Herkules ausgehende Gewalt im Mittelpunkt steht, ist an der Südwand ein ruhiges Musizieren zu erkennen.

Verputz provisorisch ausgebessert wurden. Zusammen mit weiteren Ausbesserungen der Wände führen sie dem Betrachter vor Augen, dass die Malereien älter sein müssen[513].

An der Ostwand, die von der Tür durchbrochen wird, entsteht ein Bruch zum decorativen System der übrigen Wände. Die Wandmalerei besitzt keine Aufteilung in Zonen oder Felder und weist einen beigen Untergrund mit einer sakralen Darstellung auf. Der Betrachter kann einen Genius mit einer Toga, verhülltem Haupt und einem Füllhorn in der Hand erkennen, der vor einem Dreifuß am linken Bildrand opfert. Er wird von einer Schlange und einer Deichsel eingefasst und von einer sakralidyllischen Landschaft mit einem Baum, von dem Opfergaben herabhängen[514] hinterfangen. Abgesehen vom Gewand des Mannes sind die übrigen Elemente in einer rötlichen Farbe angegeben[515], sodass die Farbigkeit gegenüber den anderen Bildfeldern zurückgenommen ist. Die sakrale Darstellung erzeugt hinsichtlich ihrer Ausführung, der Komposition und der Farbwahl somit einen starken Bruch zu den anderen Bildfeldern des Raums.

Die Ostwand fällt erst beim Verweilen des Raums in den Blick, sodass der Gesamteindruck des Cubiculums (g) stark von der Position des Betrachters abhängig ist. Während sich der Raum vom Hof (b) kommend kohärent gestaltet ausnimmt, erzeugen die Malereien im Raum eine inkohärente Wirkung.

Cubiculum (p) als Verbindungsstück zwischen den Hausteilen

Auf die nördliche Portikus öffnet sich ein weiterer Raum, der eine Kombination von Decor-Elementen unterschiedlicher Phasen aufweist. Es handelt sich um Cubiculum (p), das außerdem auf das Tablinum führt. Beide Zugänge sind verschließbar und weisen unterschiedliche Schwellen auf. Während man aus der Portikus über eine moderne Marmorschwelle in den Raum gelangt, tritt der Betrachter aus dem Tablinum über eine antiquierte Schwelle aus Basalt. An den Wänden kann man eine einheitliche farbliche Gestaltung mit einem schmalen roten Sockel und einer weißgrundigen Mittel- und Oberzone erkennen. Allerdings unterscheidet sich der Aufbau der Wandmalereien an der Nord- und Südwand von der Ost- und Westwand[516], sodass visuell eine Zweiteilung des Raums entsteht. Die Mittelzone der Nord- und Südwand wird durch eine schwarze Lisene zweigeteilt. Die beiden Felder unterscheiden sich in ihrer Ornamentik voneinander. Westlich schließt ein Feld mit einer einzelnen großen Vignette an, die durch eine spiralförmige Säule in Rot und Gelb geteilt wird[517]. Im östlichen Feld kann der Betrachter hingegen zwei Vignetten ausmachen, die von einem goldenen Kandelaber getrennt werden **(Abb. 141)**[518]. An der Ost- und Westwand ist indes eine Dreiteilung mit schmalen Spiralsäulen zu erkennen und die Oberzone wird von einer Lünette abge-

513 Zevi 1964, 12.

514 An dem Baum hängen Opfergaben wie Bänder und der Kopf eines Hirsches.

515 Boyce 1937, 86 Nr. 427; Mau 1879, 184. Ganz links befindet sich ein 0,35 m hoher Dreifuß. Auf einer Erhöhung, deren Form nicht mehr erkennbar ist, steht der Genius (0,13 m hoch) mit über den Kopf gezogener Toga. In der linken Hand ein Füllhorn haltend, ist er zwischen einer Schlange und einer Deichsel platziert. In der rechten hält er ein grünes rundes Objekt. Rechts folgend steht ein Baum (0,42 m hoch), an dem Bänder und der Kopf eines Hirschs angebracht sind. Rechts vom Baum ist ein Mann (0,22 m hoch) in Profilansicht, der dem Baum zugewandt ist. Er ist abgesehen von einer grünen Chlamys nackt. Er hebt die rechte Hand an den Mund, während in der linken Hand zwei Lanzen schräg gesenkt sind. Alles ist in rötlicher Farbe ausgeführt, mit Ausnahme der erwähnten grünen Stellen.

516 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 716 f. Abb. 63–67; Zevi 1964, 27. Der Decor des kleinen Raums ist besser erhalten als die größeren in (l) und (o). Lediglich die figürlichen Darstellungen an der Westwand sind stark verblasst und nicht mehr zu erkennen.

517 In den zentralen Feldern der Nord- und Südwand sind Girlanden zu erkennen, welche die Stützelemente miteinander verbinden und auf denen Vögel Platz genommen haben (PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 716 Abb. 64; Zevi 1964, 27).

518 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 716 f. Abb. 63–66 zeigt den aneinander angeglichenen Decor der Nord- und Südwand; Zevi 1964, 27. An der Südwand fehlt lediglich das westliche Feld, da es von der Tür zum Hof durchbrochen wird.




Abb 141: Casa di Giasone, Triclinium (p), Wiedergabe der Nord- (links) und Ostwand (rechts) im Korkmodell von Neapel

schlossen[519]. Die Divergenz zwischen den Wänden wird außerdem in der Ornamentik fortgesetzt. So läuft der goldene Kandelaber im östlichen Feld der Nordwand bis in die Oberzone weiter und auf seiner Spitze thront ein auffälliger, goldener Adler (Abb. 141)[520]. Die polychrome Spiralsäule im westlichen Feld der Nordwand erinnert hingegen stärker an Säulen, die die Felder der Westwand voneinander trennen. Auf diese Weise erscheinen das westliche Feld der Nordwand und die Westwand als zusammengehörig und grenzen sich vom Rest des Raums ab. Das zentrale Feld in der Mittelzone der Westwand wird zudem durch ein Stillleben in einem Medaillon[521] gegenüber den Seitenwänden mit mythologischen Kreaturen ohne Rahmung[522] betont.

Die Teilung, die bereits an den Wänden deutlich wird, setzt sich am Boden fort[523]. Das Opus signinum (Cocciopesto) weist nach Osten einen Teppich aus Rauten auf, in dessen Zentrum sich Kreuzsterne befinden. An diesen schließt zur Westwand hin ein Mäander an. Die Wandmalereien und Pavimente besitzen keinen einheitlichen Aufbau, verleihen dem Raum aber eine Struktur. An der Ostseite befindet sich ein schmaler Vorraum, der durch die Wandmalereien mit zwei Vignetten und das Opus signinum (Cocciopesto) mit dem Rautenmuster gekennzeichnet ist. Daran schließt nach Westen ein Hauptraum an. Die Malereien der Rückwand weisen folgerichtig einen axialsymmetrischen Aufbau auf, der durch die figürlichen Darstellungen entsteht und den Blick stärker auf das Zentrum lenkt. Trotz der uneinheitlichen Gestaltung der Wände ergibt sich somit ein stimmiges Gesamtbild. Dass es sich bei dem Boden um ein älteres Paviment handelt, bleibt dem Betrachter hingegen verborgen.

Die Annexräume an der Südseite

An der Südseite des Hofes flankieren zwei rechteckige Funktionsräume die Fauces (a).

Im Südosten befindet sich die Küche (h), an die eine Latrine angeschlossen ist,[524] die durch eine Mauer vom Rest der Küche getrennt wird. Sie wird durch eine ältere Wandmalerei hervorgehoben, die sich an der Ostwand befindet und in den Rauputz eingebettet ist, der alle Wände des Raums

519 An der Ostwand wird das zentrale Feld zudem durch die Tür zum Tablinum (l) durchbrochen. Die Westwand erscheint dadurch stärker als decorative Schauwand. Sie wird besonders für einen vom Tablinum (l) kommenden Betrachter hervorgehoben.
520 Nur das Modell zeigt diesen Umstand noch.
521 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 717; Zevi 1964, 27; Mau 1880, 185.
522 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 717 Abb. 67; Zevi 1964, 27.
523 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 715 Abb. 61. 62; Zevi 1964, 18; Pernice 1938, 117 f. 139 f.
524 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 707 f.; Zevi 1964, 9.

bedeckt. Die Malerei zeigt einen breiten gelben Streifen, gefolgt von einem roten (Abb. 43)[525]. Aufgrund seines fragmentarischen Zustands und der Einbettung wirkt sie auf den Betrachter alt[526]. Im Zusammenspiel der Elemente erscheint die Ausgestaltung des Raums eher provisorisch.

Das westlich der Fauces (a) gelegene Treppenhaus (c)[527] weist einen grauen Rauputz[528] auf, der dem Raum ein einheitliches aber eher unfertiges Erscheinungsbild verleiht.

Die Nordwestseite des Hauses. Ein leerstehender Trakt ohne Decor

An der Nordwestecke des Hofes liegt ein langer[529] Korridor (w), der zu vier abgelegenen Räumen unterschiedlichen architektonischen Zuschnitts[530] und zum Nebeneingang des Hauses (21) führt. An der Südseite ist ein breites Becken[531] (w') vor die Wand gesetzt und direkt neben dem Ausgang des Hauses befindet sich ein Einbauschrank (z)[532]. Beide verengen[533] den Korridor nach Westen hin und verleihen ihm einen schlauchartigen Zuschnitt. Die Wände sind mit einem grauen Rauputz bedeckt und am Boden ist ein Cocciopesto zu erkennen.

An der Südseite öffnet sich ein einzelnes, großzügig geschnittenes Triclinium (u) auf den Korridor (w), dessen Eingang an die Ostseite verschoben ist. An den Wänden ist größtenteils ein grauer Rauputz angebracht. Die Oberzone mit einem weißen Untergrund, auf dem filigrane rote Architekturelemente aufgemalt sind[534], erzeugt indes einen Kontrast[535]. Der Kontrast zwischen der älteren Oberzone, die offensichtlich erhalten blieb, um sie mit neuen Malereien zu verbinden, und der restlichen Wand lässt die Ausstattung des Raums als unfertig hervortreten. Im Zusammenspiel mit der Architektur eines Gelageraums entsteht im Triclinium (u) ein inkohärentes Gesamtbild.

An der Nordseite des Korridors befinden sich außerdem drei kleinere Räume (q), (s) und (t). Der nördlichste Raum (q) erinnert in seinem Zuschnitt an eine Ala, denn er öffnet sich breit auf den Korridor und ist nicht verschließbar. An ihn schließt südlich ein Cubiculum (s) an, das über eine Basaltschwelle[536] zugänglich ist. Abgeschlossen wird die Raumgruppe von einem kleinen nahezu quadratischen Cubiculum (t).

---

525 Zur Verschmelzung mit Rauputz s. Zevi 1964, 9; Mau 1880, 24; Ehrhardt 2012, 39; s. Heinrich 2002, 147. Kat 132 mit einer hypothetischen Rekonstruktion der Wand; (PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 707 f. Abb. 48, es handle sich demzufolge um einen ersten Stil).
526 Gleichzeitig markiert es den hinteren Bereich, in dem sich die Latrine befindet.
527 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 677 Abb. 9–10.
528 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 677; Zevi 1964, 13.
529 Der Korridor misst 10,58 × 2,20 m.
530 Zevi spricht die Räume am Korridor als „locali di servizio" an (Zevi 1964, 11). Allerdings lassen sich mit Ausnahme für den Einbauschrank im archäologischen Befund keine Hinweise finden, die auf eine funktionale Nutzung hindeuten. Seine Argumentation beruht ausschließlich auf der Abwesenheit von Decor, die auch andere Gründe haben kann. Wie bereits beschrieben (s. Kapitel III.7), zeigen auch die Wandmalereien dritten Stils aus den Räumen an der Westseite vereinzelt Beschädigungen. Es ist somit auch möglich, dass es sich um einen noch nicht fertig ausgestalteten Wohntrakt handelt, dessen Wände provisorisch mit einem Rauputz verkleidet wurden, um ihre Struktur zu schützen. Vgl. Mau 1880, 24, der in den Räumen auch keine funktionalen Einbauten erkennen konnte aber Reste von Decor dritten Stils in Raum (u) bezeugt.
531 Das Becken maß 3,20 × 2,60 m (Zevi 1964, 11. Anm. 43). Heute ist es stark beschädigt.
532 Der Einbauschrank nimmt den Verschlag unter einer Treppe ein, die nur von außen zugänglich ist.
533 Im hinteren Teil ist der Korridor nur noch in etwa 1,10 m breit.
534 Mau 1880, 24. Laut Mau handelt es sich um einen Decor dritten Stils, der sich noch erhalten hat. Zevi (1964, 11) spricht hingegen von „decorazioni povere", die wie in Raum (h) nicht datierbar seien. Das genaue Aussehen bleibt unbekannt. Zevi konnte keine weiteren Ornamente oder Figuren beobachten.
535 Ein Boden ist nicht mehr zu erkennen und wird auch nicht in den Grabungsberichten erwähnt. Es muss daher fraglich bleiben, ob der Raum in der letzten Phase ein Paviment besaß.
536 Die Schwelle ist in situ erhalten und macht deutlich, dass der Raum ursprünglich abschließbar war.

In allen Räumen ist an den Wänden ein grauer Rauputz zu erkennen[537]. Im Raum (s) und dem Cubiculum (t) kann man zudem Cocciopesto-Böden ausmachen. Der fehlende Decor steht besonders in der Ala (q) und Raum (s) in einem Widerspruch zur Architektur, sodass die Räume unfertig erscheinen. Das kleine Cubiculum (t) erscheint aufgrund seiner abgeschiedenen Lage hingegen eher wie ein Funktionsraum, sodass die grauen rauverputzen Wände weniger stark in den Blick kommen.

Die Betrachtung der Räume hat unterschiedliche Ergebnisse zu Tage gefördert. Die Räume an der Westseite scheinen trotz kleinerer Beschädigungen in der Regel stimmig ausgestaltet. Eine Ausnahme stellen lediglich die Räume (d) und (g) dar, in denen jeweils ein starker Bruch zu erkennen ist. Ähnlich verhält es sich mit dem zentralen Hof, der durch den Einbauschrank eines einigermaßen stimmigen Gesamteindrucks beraubt wird. Gleichzeitig kann der Betrachter in allen Räumen erkennen, dass er mit einem älteren Decor konfrontiert ist. Ganz anders verhält es sich mit den Annexräumen an der Südseite des Hofes und den Funktionsräumen der Westseite, die sich durch ihr unfertiges Erscheinungsbild hervortun.

6.2 Die raumübergreifende Wirkung des Decors

Die unterschiedlichen Wirkungsweisen der Räume kommen auch raumübergreifend zur Geltung. Schon auf der zentralen Sichtachse sind neben den Fauces auch das Atrium und die Raumgruppe an der Nordseite sichtbar, also Räume, die alten, neuen und unfertigen Decor aufweisen. Bei der Analyse des mobilen Betrachters kommt neben dem großen Saal (f) auch der Weg zum vollständig neudecorierten Triclinium (o) an der Nordseite in den Blick. Das unfertige Triclinium (u) soll hingegen nicht untersucht werden, da es unwahrscheinlich ist, dass man den Raum zum Empfang von Gästen nutzte.

Der Eindruck entlang der zentralen Sichtachse

Der Betrachter, der das Haus über den Haupteingang (IX 5,18) betritt, registriert zunächst die Ausbesserungen an den Malereien der Fassade. Die inkohärente und unfertige Gestaltung der Fauces, die durch das Zusammenspiel aus älteren Wandmalereien[538] an der Westwand und Rauputz an der Ostwand entsteht, verstärkt diesen Eindruck weiter. Im Hof erweckt das kostbare Marmorensemble zusammen mit dem Wasserspiel einen modernen Eindruck. Dieser wird, sofern die Räume an der Nordseite geöffnet sind, verstärkt[539]. Dort kann der Betrachter einen ersten Blick in das Tablinum (l) nebst Vorraum (l‘) und das anschließende große Triclinium (o) werfen. Dazu trägt auch die Säulenstellung der Portiken bei, durch die ein breites Interkolumnium an der Nord- und Südseite entsteht. Die Wandmalereien in den hinteren Räumen zeichnen sich wiederum durch eine bunte Farbgebung mit weißen und gelben Feldern aus[540], die modern aufgefasst werden kann. Die Malereien des Tablinums (l) und des Tricliniums (o) scheinen ineinanderzugreifen, denn die sichtbaren Elemente des Tablinums (l) wirken wie eine Rahmung für den Zugang des anschließenden Tricliniums

537 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 718 f.; Zevi 1964, 11.
538 Das Alter offenbart sich vor allem in der monochromen Farbgebung und der geschlossenen Wandfläche, s. o.
539 Der Blick entlang der zentralen Sichtachse kann an mehreren Stellen reguliert werden, denn sowohl die Türen am Übergang vom Vorraum (l‘) zum Tablinum (l) als auch vom Tablinum (l) zum Triclinium (o) können verschlossen werden.
540 Auffällig ist, dass die Wände auf der zentralen Sichtachse des Nordtrakts sich allesamt einer hellen Farbgebung in Weiß und Gelb bedienen, sodass sie selbst in den verschatteten Räumen zu erkennen gewesen sein dürften.

(o)[541]. Auf der zentralen Sichtachse entsteht somit in weiten Teilen der Eindruck eines zeitgemäß neu gestalteten Hauses. Lediglich die Fauces mit ihren älteren Wandmalereien und dem grauen Rauputz erscheinen inkohärent und unfertig. Die Inkohärenzen, die beim Betreten des Hofes in den Blick fallen, bleiben hier hingegen verborgen[542].

Der Weg zum großen Saal (f)

Erst wenn man sich dem großen Saal nähert, geraten die Diskrepanzen im großen Hof in den Blick. Neben dem Wasserspiel und den Marmorelementen kann der Betrachter nun auch die Wände mit ihren alternierenden Feldern ausmachen, die in der Nahansicht ausgebesserte Beschädigungen aufweisen. An der Südostecke kommt der Schrank in das Sichtfeld, der die Wandmalereien überlagert und einen Bruch im sonst gleichmäßigen Aufbau der Wandmalereien erzeugt und so zur inkohärenten Wahrnehmung des Raums beiträgt. Außerdem gewinnt bei der Bewegung auf dem Hof der große Saal (f) an Bedeutung, der durch den abweichenden Aufbau der Malereien um den Eingang herum, das monumentale Portal und das verbreiterte Interkolumnium an der Westseite zusätzlich betont[543]. Unter der westlichen Portikus kann man, wenn die Räume geöffnet sind, auch in den Vorraum (d) und das anschließende Cubiculum (e) schauen. Die dort erkennbaren Wandmalereien mit ihren monochromen, roten Feldern in der Mittelzone zeichnen ein stimmiges Gesamtbild. Im hinteren Cubiculum ist zudem das Mythenbild mit Paris und Helena sichtbar. Die Gesamtwirkung des großen Saals (f) ist nicht eindeutig zu bestimmen. Sofern die Nordwand intakt war, ergibt sich ein kohärentes Gesamtbild, das seiner Größe und der Hervorhebung durch die Gestaltung und Architektur des Hofes gerecht wird. Die Gestaltung der Wandmalereien dürfte der Betrachter sehr wohl als älter aufgefasst haben. Bei einem längeren Aufenthalt dürften außerdem die kleinen Ausbesserungen an den Wänden aufgefallen sein, die an den Hof erinnerten und das Alter der Malereien noch einmal betonen.

Der Blick aus dem großen Saal heraus auf den Hof (b) stört dieses stimmige Gesamtbild jedoch. Zwar konnte man aufgrund des breiten Interkolumniums der West-Portikus einen unverstellten Blick auf das Wasserspiel erlangen, doch gerät dadurch eben auch der Einbauschrank in der Südostecke in den Blick. Während eines Gelages ergeben sich so für die auf den Klinen gelagerten Gäste ganz unterschiedliche Ausblicke. Während sich für die Gäste an der Südwand eine Synästhesie zwischen den visuellen Decor-Elementen des Saals (f) und des Hofes (b) und dem akustischen Reiz des plätschernden Wasserspiels[544] einstellt, haben die Gäste an der Ost- und Nordwand auch immer den Einbauschrank im Blickfeld. Raumübergreifend entsteht so eher ein inkohärenter Gesamteindruck. Dieser mag zusätzlich verstärkt worden sein, falls die Nordwand des großen Saals (f) in der letzten Phase doch keinen vollständigen Decor mehr aufgewiesen haben sollte. In diesem Fall erschiene die Gestaltung des Hauses nicht nur inkohärent, sondern auch stärker unfertig.

Der Weg zum Triclinium (o)

Auf dem Weg zum Triclinium (o) muss der Betrachter ebenfalls über die westliche Portikus gehen, da die Ostseite des Peristyls durch einen Einbauschrank versperrt ist. Auf diese Weise rückt einmal mehr die inkohärente Gestaltung des Hofes in den Mittelpunkt. Am Übergang von der nördlichen Portikus zum Tablinum (l) kann der Betrachter auch einen Blick auf den Korridor mit seinen rau ver-

541 Die weißen, gelb gerahmten Felder aus dem Tablinum (l), die die Tür zum Triclinium (o) einfassen, fungieren in diesem Zusammenhang als Seitenwände der weißen Rückwand des Tricliniums (o).
542 S. o.
543 Zur Gestaltung des Atrium-Peristyl-Hofs im Detail s. o. mit einer ausführlichen Beschreibung der Wände.
544 Haug 2020, 356 f.




Abb 142: Casa di Giasone, Tablinum (l), Wiedergabe der Malereien der Nord- und Westwand (links) und der Ostwand (rechts) im Korkmodell von Neapel

putzten Wänden werfen, die dem Haus ein unvollständiges Aussehen verleihen. Beim Durschreiten der Räume im Nordteil des Hauses stellt sich ein abweichender Eindruck ein. Sie unterscheiden sich bezüglich ihrer farblichen Ausgestaltung, des Aufbaus der Wandmalereien und ihrer Ornamentik von den Räumen an der Westseite.

Zunächst gelangt man vom Hof auf den tablinumsartigen Raum (l)[545] mit seinem kleinen Vorraum (l‘) (Abb. 42), der den großen Hof mit dem nördlichen Hausteil verbindet[546]. Die Wandmalereien nehmen auf die Teilung des Raums Bezug. Die Wände des Vorraums weisen einen hohen schwarzen Sockel auf, über dem eine breite rote Mittelzone aufsetzt **(Abb. 142)**[547]. An der Nord- und Ostwand des Tablinums (l) kann man an den Wänden hingegen einen polychromen Decor erkennen[548]. Dort sind in den zentralen Feldern Medaillons mit Büsten[549] auf weißem Untergrund angebracht, die auf die angrenzenden Türen ausgerichtet sind[550]. Die Oberzone wird von stilisierten

545 Der Raum kombiniert Elemente eines Aufenthalts- und eines Verteilerraums miteinander. Der besseren Lesbarkeit halber wird der Raum im Folgenden als Tablinum bezeichnet.

546 An das Tablinum schließen eine Reihe von unregelmäßig verteilten Räumen an. An der Nordseite ein großes Triclinium (o) mit einem breiten Zugang, im Nordosten ein kleiner Alkoven (n), der sich breit auf das Tablinum (l) öffnet und im Südosten ein kleiner Einbauschrank (m) mit einem schmalen Zugang. Wie schon im zentralen Hof zeigt sich das Bestreben, beliebte Raumsettings auf kreative Weise auf einem vergleichbar kleinen Grundstück unterzubringen.

547 An der Westseite gehen die Malereien über den Vorraum (l‘) hinaus und befinden sich auch im Tablinum (l), wo sie erst am Eingang zum Schrank (m) enden (Abb. 142). Die Unterscheidung wurde bislang nicht beobachtet. Sie ist nur im Modell erkennbar, da die Wände heute nur partiell erhalten sind. Ornamente oder figürliche Darstellungen fehlen.

548 Auf einen roten Sockel folgt eine kleinteilig gegliederte Mittelzone. Sie zeigt im Zentrum ein weißes Feld, das von einem breiten schwarzen Band eingefasst wird. Zu den Eingängen der Räume (o) und (p) sowie am Übergang zum Alkoven (n) an der Westseite schließen schmale gelbe Felder an und die Oberzone ist ebenfalls gelb gehalten. Heute sind die Malereien stark verblasst und kaum zu erkennen. Zevi berichtet, dass bereits zu seiner Zeit ein Verfallsprozess eingesetzt hatte, der es schwer machte, den Aufbau der Malereien zu erschließen (PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 708 f.; Zevi 1964, 26 f.).

549 Vergleichbare Darstellungen lassen sich in ganz Pompeji finden. Die angeführten Malereien erinnern vor allem an die Tondos aus der Casa degli amanti (I 10,10.11) (PPM II (1990) 433–499 s. v. I 10,10.11 Casa degli amanti (F. P. Badoni) 479 Abb. 58. 494–497 Abb. 82–85) oder im Fall des Bacchanten und des Satyrs an Tondos aus der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28). In der Casa della Venere in Bikini (I 11,6–7) befinden sich Tondos mit einzelnen Frauen und einer Rahmung, die der vorgestellten ähnelt. Kontextuell lassen sich nur wenig Gemeinsamkeiten finden. Das erste Medaillon aus der Casa del Citarista mit einem Satyr (I 4,5.6.25.28) befand sich zwar ebenfalls in einer Ala, war dort aber ohne Gegenstücke angebracht. Das zweite Medaillon befand sich hingegen in einer Exedra am Peristyl. In der Casa degli amanti (I 10,10.11) sind Tondos mit Paaren an der Decke des Tricliniums angebracht und solche mit einzelnen Büsten in den Feldern der Mittelzone des Raum 12 am Peristyl. Außerdem existieren weitere Medaillons mit sakralidyllischen Landschaften in der Mittelzone des Atriums. In der Casa della Venere in Bikini (I 11,6–7) werden zwar mehrere Medaillons angebracht, doch befanden sich diese in den Fauces.

550 An der Nordwand: Apollo mit Köcher und Band in den Haaren (vgl. Sogliano 1879, 27 Nr. 104; Mau 1880, 185). Im Feld an der Westwand befindet sich seine Schwester Diana, gekennzeichnet durch eine Zahnkrone und einen Köcher über der Schulter (vgl. Sogliano 1879, 28 Nr. 112; Mau 1880, 185). Die Darstellungen sind als Zeichnungen überliefert



Abb 143: Casa di Giasone, Alkove (n), Rückwand, Wiedergabe der Malereien im Korkmodell von Neapel

grünen Architekturelementen weiter gegliedert und im Sockel befinden sich grün umrandete rechteckige Vignetten[551].

Der kleine Alkoven (n) an der Ostseite wird gegenüber dem Tablinum durch eine Stufe und zwei Stuckpilaster mit gelben Kanneluren betont[552]. Die Wände zeigen einen gelben Sockel, auf dem eine dunkelrote Mittelzone anschließt **(Abb. 143)** und werden von einer Oberzone in weiß abgeschlossen[553]. Im Zentrum der dreigeteilten Rückwand[554] kann der Betrachter eine einzelne goldene Säule mit einem Globus und einem Adler auf der Spitze erkennen (Abb. 143)[555]. Er wird von Eroten in den Seitenfeldern flankiert[556], die auch an den symmetrisch gestalteten Seitenwänden zu finden sind[557]. Der Boden besteht aus einem roten Opus signinum (Cocciopesto) mit unregelmäßigen, großen weißen Tesserae[558].

Im Norden schließt ein Triclinium (o) mit einem breiten zentralen Durchgang an[559]. Die farblich alternierenden Felder und Rahmen der Wände nehmen auf die Architektur des Raums Rücksicht[560]. So weisen die lange Nord- und Südwand eine Gliederung in fünf Felder auf, die kurze Ost- und Westwand ist hingegen in drei Felder getrennt von Durchblicken gegliedert **(Abb. 144. 145)**. Der Sockel und die Oberzone weisen an allen Wänden einen roten Untergrund auf und verleihen dem Triclinium so einen einheitlichen visuellen Rahmen. Sowohl an den kurzen als auch an den langen Wänden sind in den zentralen Felder Medaillons mit Darstellungen von Eros und Psyche[561] zu sehen und in den Durchblicken goldene Kandelaber eingestellt. An der Nord- und

(PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 710 f. Abb. 53. 54). Die beiden Büsten sind klar durch ihre Attribute als Gottheiten erkennbar. Anders als von Bergmann für die Porträts von Frauen beobachtet, weist Diana hier auch keine individuellen Elemente auf (vgl. Bergmann 2018, 160 f.). Die Darstellung östlich des Eingangs zum Triclinium (o) weist hingegen ein Paar aus Satyr und Eros auf (Sogliano 1879, 43 Nr. 184).

551 Zevi beschreibt die Gestaltung der Sockelzone; Die Oberzone ist nur im Modell zu erkennen, das die Aufteilung durch die grünen Architekturelemente partiell wiedergibt. Weitere Ornamente lassen sich hingegen nicht mehr ausmachen (Zevi 1964, 26 f.).

552 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 708 f.

553 An der Rückwand befindet sich noch eine Lünette mit weißem Grund und zwischen den Wänden und der ebenfalls weißgrundigen Decke befindet sich noch eine polychrome Stuckleiste in Rot und Grün.

554 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 708 f. 712 Abb. 50. 55; Zevi 1964, 27.

555 Zevi 1964, 26 Taf. 6,1. Die Darstellung ist im Modell nur schematisch zu erkennen.

556 Mau 1880, 185 f. Die zentrale Positionierung der Säule und die Rahmung durch die Eroten betonen sie zusätzlich, sodass sie zwischen Ornament und Bildelement oszillieren.

557 Der symmetrische Aufbau der Seitenwände und die Ausrichtung der Eroten tragen damit zur Fokussierung auf die Rückwand bei.

558 Die Tesserae messen zwischen 0,01 und 0,045 m.

559 Vgl. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 712 Abb. 56. Während der Ausgrabungen wurden keine Objekten gefunden, die auf die Existenz eine Kline hinweisen (vgl. Zevi 1964, 20; Mau 1880, 22. Anm. 1). Die Aufstellung einer Kline muss für die letzte Phase daher umstritten bleiben.

560 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 712–714 Abb. 56–60.

561 Die von Eros und Psyche gehaltenen Attribute unterscheiden sich an den Wänden voneinander (Zevi 1964, 26 f.; Mau 1880, 186).




Abb 144: Casa di Giasone, Nordwand des Tricliniums (o), Gesamtansicht der Wandmalereien (links) und Detailaufnahme der Nische (rechts)




Abb 145: Casa di Giasone, Triclinium (o), Wiedergabe der Nord- (links) und Ostwand (rechts) im Korkmodell von Neapel

Südwand kann man in den Seitenfeldern zudem Frauendarstellungen erkennen[562]. Die Oberzone wird von Architekturen durchbrochen, zwischen denen weitere Figuren stehen[563] und im Sockel sind vegetabile Motive und Tierdarstellungen angebracht[564]. Abgeschlossen wird der Decor durch ein rotes Cocciopesto am Boden[565].

Die Räume an der Nordseite unterscheiden sich somit hinsichtlich ihrer farblichen Ausgestaltung, dem Aufbau der Wandmalereien und ihrer Ornamentik[566]. Sie weisen zwar alle ein in sich stimmiges Gesamtbild auf, verweisen allerdings nur selten aufeinander. Dadurch erscheinen sie weniger als Ensemble.

Bemerkenswert ist, dass auf großformatige Mythenbilder zugunsten kleiner Medaillons mit Büsten oder Stillleben verzichtet wird. Außerdem wird die Vielfalt an figürlichen Motiven reduziert, denn in den Räumen der Nordseite des Hauses kommen sie fast nur in der Mittelzone vor[567]. Die Abwesenheit von figürlichen Motiven geht mit einer Steigerung der Ornamentik einher. In den Räumen (l), (n) und (o) ist zu erkennen, wie Ornamentborten mit unterschiedlichen geometrischen

562 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 713; Zevi 1964, 26 f.; Mau 1880, 186. Sie sind auf das Zentrum ausgerichtet und heben dieses hervor.

563 Erneut wird ein Unterschied zwischen den Wänden erkennbar. Während an der langen Nord- und Südwand Eroten zwischen den Architekturen stehen, weisen die kurze Ost- und Westwand goldene Säulen mit einem Adler auf.

564 Der Sockel ist heute nur noch fragmentarisch erhalten und seine Motive sind stark verblasst. An der Nordostecke ist in der Nische noch eine goldene Filigranborte zu erkennen und an der Nord- und Ostwand sind verblasste, nicht näher identifizierbare Tiere angebracht (möglicherweise Rehe?).

565 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 712 f.; Zevi 1964, 26 f.

566 S. o.

567 Eine Ausnahme stellen nur die Eroten in Triclinium (o) dar. An der Westseite sind in allen Räumen figürliche Motive außerhalb der Mittelzone vorhanden (s. o).

Motiven die Wände weiter untergliedern[568] und an die Stelle von dünnen weißen Säulen treten zudem polychrome Spiralsäulen oder goldene Kandelaber. Außerdem dürfte dem Betrachter auch aufgefallen sein, dass die Räume keine Reparaturen oder Fehlstellen aufweisen. Die Wandmalereien sind aufgrund der abweichenden Gestaltung und den fehlenden Beschädigungen als jüngeres Element erkennbar. Trotz eines variablen Decors erscheint der neue Trakt im Norden als Ensemble, das sich gegenüber den älteren Räumen abhebt. Sollte die Nordwand des großen Saals (f) wirklich unfertig gewesen sein, so wird der Kontrast zwischen den Hausteilen verstärkt. Besonders das Triclinium (o) würde in diesem Fall an Bedeutung gewinnen.

Die verschiedenen Betrachterperspektiven machen deutlich, dass die raumübergreifende Wirkung des Decors stark voneinander abweichen kann. Auf der zentralen Sichtachse stellt sich eine kohärente Gesamtwirkung ein. Inkohärenzen und Unfertigkeiten bleiben mit Ausnahme der Ostwand der Fauces verborgen. Diese werden erst mit der Bewegung auf den großen Saal (f) sichtbar. Selbst der Blick aus dem Saal heraus wurde in der letzten Phase durch den Einbauschrank an der Südostseite des Hofes gestört. Die Räume an der Nordseite fungieren stattdessen als Ensemble, das als jünger erkennbar ist und sich außerdem von den Räumen um den Hof unterscheiden. Die klar erkennbaren Ausstattungsphasen, die einander ergänzen, sind ein Alleinstellungsmerkmal der Casa di Giasone, die sie von den anderen Häusern der Insula unterscheidet.

7. Die Wirkung der Häuser der Insula IX 5 79 n. Chr. Eine Zusammenfassung

Das Zusammenspiel von Alt und Neu hat auf der Insula in der letzten Phase der Stadt einen wichtigen Anteil an der Wirkung des Decors der Häuser[569]. Alte Decor-Elemente oder unvollständig decorierte Räume können in allen Häusern angetroffen werden. Allerdings wurde auch deutlich, dass diese in den Häusern mal mehr, mal weniger prägnant zur Geltung kamen. Die Wirkung, die sich aus dem Zusammenspiel ergibt, fällt sowohl in den Räumen als auch raumübergreifend unterschiedlich aus.

7.1 Alt, Neu und Unfertig in den Räumen der Insula IX 5

Die Betrachtung der Räume auf der Insula hat gezeigt, dass sich durch das Zusammenspiel der Decorelemente unterschiedliche Eindrücke ergeben. Diese können unter den Analysekategorien Kohärenz, Inkohärenz und Unfertigkeit näher in den Blick genommen werden.

Kohärent wirkende Räume

Die vollständig neu gestalteten Räume erzeugen auf der Insula ein stimmiges Gesamtbild. Dieses Ergebnis ist nicht weiter überraschend, da man bei einer umfänglichen Neudecoration auf eine einheitliche Neuausstattung achten konnte. Gut greifbar ist dieser Umstand auf der Insula IX 5 für die Cubicula. Sowohl in den Cubicula (g) und (h) des Hauses IX 5,6.17 als auch in den Cubicula (d), (f) und (g) in Haus IX 5,11.13 gleichen sich der Aufbau, die Farbgebung und die figürlichen Darstellungen und Ornamente aller Wände fast vollständig[570]. Lediglich in der Ornamentik der

568 Vgl. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5, 18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 708–713 Abb. 50–59.
569 Insgesamt existieren auf der Insula 34 Räume, die eine inkohärente Gestaltung aufweisen.
570 Der Aufbau der Wände ist somit an allen Wänden gleich. In der Regel besitzen sie eine axialsymmetrische Dreiteilung mit einem Mythenbild im zentralen Feld der Mittelzone, das durch die Gestaltung der Seitenfelder zusätzlich betont wird. Lediglich die Darstellungen in den zentralen Bildfeldern weichen voneinander ab (s. o.).

Sockel- oder Oberzonen sind feine Abstufungen zu erkennen, durch die sich die Rückwände von den Seitenwänden abheben[571]. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Wände eines neu ausgestatteten Raums immer spiegelsymmetrisch gestaltet werden mussten. Vor allem die Alae der Häuser lassen eine gewisse Varianz erkennen. Der Fokus liegt auf der Rückwand, die durch einen abweichenden Aufbau, andere Farbgebung oder wechselnde figürlich Darstellungen und Ornamente hervorstechen konnte[572]. Auch in Aufenthaltsräumen wie Tablinum (i) des Hauses IX 5,6.17 oder Oecus (k) des Hauses IX 5,11.13 konnten sich Wände auf diese Weise gegenüber anderen abheben, ohne den kohärenten Gesamteindruck des Raumes zu stören[573].

Ähnlich verhält es sich auch mit Räumen, die einen älteren Decor aufweisen und vollständig in einer Phase decoriert wurden. Zu ihnen zählt Oecus (u) in Haus IX 5,2 und die Raumgruppe (d), (e) und (f)[574] an der Westseite der Casa di Giasone. Zwar weisen sie allesamt kleinere Ausbesserungen der Wandmalereien auf, doch erzeugen diese keinen Bruch zum Wandaufbau oder der Farbgebung, sodass das stimmige Gesamtbild der Räume erhalten bleibt. Partiell existieren auch Räume, in denen sich aus dem Zusammenspiel von alten Fußbodenbelägen und neuen Wandmalereien ein kohärentes Gesamtbild ergibt. Zu ihnen gehören Atrium (b) des Hauses IX 5,11.13, das eher luxuriös anmutet, und die Cubicula (c) und (g) des Hauses IX 5,14–16, die als einander angeglichene Aufenthaltsräume konzipiert sind. Einen Sonderfall bildet das Tablinum (k) des Hauses IX 5,2, in dem das zentrale Tondo des Opus signinum nach einem Umbau nicht mehr mitten im Raum liegt, sondern zur Ostwand hin versetzt ist. Zwar macht die asymmetrische Gestaltung des Paviments dem Betrachter klar, dass es sich um ein älteres Element handeln muss, doch gleichzeitig entsteht zusammen mit den eher schlicht gehaltenen Wandmalereien ein Gesamtbild, das für einen Durchgangsraum angemessen ist.

Häufiger stellt sich durch das Zusammenspiel von älteren und neueren Decor-Elementen oder durch einen unvollendeten Decor jedoch ein inkohärentes Gesamtbild ein.

Räume mit einem inkohärenten Erscheinungsbild

Die inkohärente Wirkung eines Raums kann sich unterschiedlich äußern. Sie kann sowohl in Räumen sichtbar werden, die vollständig ausgestaltet waren, aber in denen die Kombination von Alt und Neu kein stimmiges Gesamtbild erzeugte, als auch in Räumen, die unvollständig blieben.

Vollständig ausgestattete Räume mit einem inkohärenten Gesamtbild

Innerhalb der ersten Gruppe zeigen sich die Unstimmigkeiten meistens an den Wänden. Der Bruch, der zu einem inkohärenten Gesamtbild führt, kann auf verschiedenen Ebenen liegen. Bei diesen kann es sich um Reparaturen und Ausbesserungen auf einer Wand, ein abweichendes Erscheinungsbild an einer der Wände eines Raums, oder um die Umgestaltung des ganzen Raums handeln.

---

571 Man denke nur an Cubiculum (g) des Hauses IX 5,6.17, in dem die Kandelaber Unterschiede in der Gestaltung zwischen der Ädikula an der Rückwand und den Ädikulä an den Seitenwänden aufweisen. Außerdem ist dort eine feine Differenzierung zwischen den Sockeln der Seitenwände, in den Bukrania aufgemalt waren, und dem der Rückwand mit einer Theatermaske zu erkennen.

572 An dieser Stelle sei besonders auf die Rückwand der Ala (g) aus der Casa dei Pigmei verwiesen, in der sich die Venus mit goldenen Applikationen deutlich gegenüber den Eroten der Seitenwände abhebt.

573 In Tablinum (i) handelt es sich um die Seitenwände, die durch Bildfelder und einen abweichenden Aufbau und Farbwahl in den Mittelpunkt rücken. Im Oecus (k) trägt dazu die Aufteilung der Malereien bei, die an die Architektur angepasst ist, aber auch die gesonderte Rahmung der Westwand.

574 Der große Saal (f) ist nur Teil dieser Aufzählung, solange wir annehmen, dass die Nordwand 79 n. Chr. noch intakt war.

Ein Bruch, der durch die Ausführung der Malereien entsteht, ist auf der Insula IX 5 nur in Cubiculum (c) des Hauses IX 5,2 zu entdecken. Das Bildfeld an der Rückwand wurde dort nachträglich mit einem architektonischen Rahmen versehen. Wie es öfter im vierten Stil vorkommt, sollten die Architekturen in die angrenzenden Seitenfelder ausgreifen[575]. Allerdings achtete man bei der Ausführung nicht auf ein einheitliches Erscheinungsbild, denn die Architekturen schließen nicht an die Bänder an, aus denen die übrige Rahmung besteht[576], sondern überlagern diese auffällig. Außerdem wirken die Akroterfiguren der Architekturen gedrungen und stehen in einem deutlichen Kontrast zu den übrigen figürlichen Darstellungen des Raums. Durch die Ausführung wird sichtbar, dass die Wand an dieser Stelle nachträglich überarbeitet wurde und dass diese Überarbeitung kein stimmiges Gesamtbild mehr erzielte.

Stärker ins Auge fallen hingegen die Räume, in denen eine ganze Wand ein abweichendes Erscheinungsbild aufweist. Auf der Insula IX 5 kann der Betrachter diesen Effekt im Atrium (b) der Casa dei Pigmei und in Cubiculum (g) der Casa di Giasone beobachten. In der Casa dei Pigmei weicht die Nordwand des Atriums (b), die erst bei der Bewegung im Raum oder beim Verlassen des Hauses in das Sichtfeld gerät, in ihrer farblichen Gestaltung von den übrigen Wänden ab. Besonders der hohe gelbe Sockel steht in einem farblichen Kontrast zu den übrigen schwarzen Sockelzonen des Atriums. Bei näherer Betrachtung wird darüber hinaus deutlich, dass auch die kleinen Bildfelder mit Landschaften an der Nordwand neu sind und an den anderen Wänden des Atriums fehlen. In Cubiculum (g) der Casa di Giasone erzeugt die nachträglich angebrachte Sakraldarstellung auf weißem Untergrund einen starken Bruch zu den großformatigen Mythenbildern und den Wänden dritten Stils. Sie ist nicht nur als neues Element erkennbar, sondern erzeugt auch ein inkohärentes Gesamtbild.

Außerdem existiert eine Reihe von Räumen, in denen die inkohärente Wirkung des Decors mit einem Umbau einhergeht. Zu ihnen gehören Raum (g) in der Casa dei Pigmei, die Ala (e) in Haus IX 5,14–16 und der Hof (b) sowie der Vorraum (d‘) in der Casa di Giasone. In der Casa dei Pigmei wurde der kleine Raum (g) in einen Schrank umgebaut. Die Schrankbretter überlagern die Wandmalereien und machen deutlich, dass es sich um einen nachträglichen Einbau handelt. In Haus IX 5,14–16 kann der Betrachter in der nördlichen Ala (e) ebenfalls ein großer Einbauschrank erkennen. Er nimmt den gesamten hinteren Teil ein, der mit einem Rauputz versehen wurde. Zum Atrium hin sind hingegen Wandmalereien vierten Stils mit kleinen Mythenbildern angebracht. Die hybride Gestaltung verleiht dem Raum nicht nur ein inkohärentes Gesamtbild, sondern macht auch die unterschiedlichen Decorationsprozesse sichtbar. Von der zentralen Sichtachse fällt lediglich der erhaltene Abschnitt der Südwand in den Blick. Im Gegensatz zum Einbauschrank in der Casa dei Pigmei besteht also die Möglichkeit, dass die Malereien der Ala zumindest für einen kurzen Moment als stimmig wahrgenommen werden. Ähnlich verhält es sich mit den Räumen der Casa di Giasone. Sowohl der Gesamteindruck des Hofes als auch des Vorraums werden durch einen Umbau beinträchtigt. Der Schrank im Hof beziehungsweise die Wand im Vorraum überlagern die Wandmalereien und erzeugen einen Bruch zum Decorsystem der Wandmalereien. Allerdings muss der Betrachter in beiden Fällen die Räume betreten, da die Einbauten ansonsten nicht sichtbar sind.

Weniger Bedeutung für die Gesamtwirkung des Raums kommt hinsichtlich Alt und Neu den Böden zu. Räume, in denen sich die inkohärente Wirkung durch das Zusammenspiel eines älteren Bodens mit einer neuen Wandmalerei einstellt, sind auf der Insula IX 5 nur in der Casa dei Pigmei zu finden. Dort tritt in den aneinander angrenzenden Räumen (o) und (p) ein Bruch durch den ungleichmäßigen Anschluss des alten an den neuen Boden und das plötzliche Abbrechen der geometrischen Muster zur Wand hin auf (Abb. 27)[577]. Zwar könnte man die älteren Pavimente auch als

---

575 Beispiele lassen sich in mehreren Häusern Pompejis finden. So im Triclinium (11) der Casa delle Amazzoni (VI 2,14), in der aus den Durchblicken ein Architrav herausläuft und die Filigranborten in den Seitenfeldern überlagert (PPM IV (1993) 168–197 s. v. VI 2, 14 Casa delle Amazzoni (I. Bragantini) 180 Abb. 23. 184 Abb. 30 a-b).
576 S. o.
577 S. o.

Klinenstreifen[578] deuten, doch läuft diese Interpretation ihrer Positionierung im Raum zuwider, denn sie liegen beide an einer Seitenwand, die keinen attraktiven Ausblick bietet. Besonders deutlich wird dieser Umstand in Triclinium (p), wo der Betrachter von der Kline keinen Blick auf den angrenzenden Garten und seine großformatigen Landschaftsdarstellungen hat.

Vergleichsweise selten wirken andere Decor-Elemente älter oder jünger. Zu ihnen gehören die Basaltschwellen aus Haus IX 5,6.17, die in den Eingängen der Cubicula (g) und (h) verlegt sind. Sie liegen leicht unter dem Gehniveau des Mosaikbodens des Atriums und fungieren zugleich als Stufe. Doch nicht nur der Höhenunterschied, sondern auch ihr auffälliger Grauton stehen in einem Kontrast zum angrenzenden Mosaikboden, durch den sie als älteres Element erkennbar sind. Hinzu kommt das Tuff-Impluvium aus dem Atrium des Hauses IX 5,2, das aufgrund seines Materials und seiner Form antiquarisch erscheint.

Die Unfertigkeit von Räumen

Die größere Gruppe stellen in den Häusern der Insula IX 5 jedoch die unfertigen Räume dar, in denen ältere mit unvollendeten oder nur provisorisch fertiggestellten Decor-Elementen zusammenfallen. Sie lassen sich in verschiedene Gruppen einteilen. Die erste Gruppe umfasst Räume, in denen die Wände unverputzt sind, die Böden aber gleichzeitig ein Paviment aufweisen. Die zweite Gruppe machen die Räume aus, in denen eine oder mehrere Wände mit einem grauen Rauputz verkleidet sind, während die übrigen Wände oder der Boden noch einen ästhetischen Decor aufweisen. Zur dritten Gruppe gehören die Räume, in denen grauer Rauputz vorherrscht und Decor-Elemente nur ausschnittartig erhalten bleiben.

Zur ersten Gruppe gehören neben dem Atrium des Hauses IX 5,2 auch die Fauces (a), weite Teile des Peristyls und der angrenzenden Räume und das kleine Atrium (a‘) des Hauses IX 5,14–16 sowie die Treppenhäuser (y) und (w) aus den Häusern IX 5,6.17 und IX 5,11.13. In Haus IX 5,2 fallen die Wände des Atriums aufgrund der Abwesenheit von Decor-Elementen in den Blick. Die unverputzten Wände stehen nicht nur in einem Kontrast zu den Decor-Elementen am Boden, die durch das breite Tuff-Impluvium als Alt gekennzeichnet sind, sondern auch zur prominenten Lage des Atriums und seiner Funktion als Verteilerraum. Ähnlich verhält es sich auch mit weiten Teilen des Hauses IX 5,14–16. Dort kann der Betrachter sowohl in den Fauces (a), der Dreiraumgruppe (m), (n) und (o) an der westlichen Portikus des Peristyls (k) und dem kleinen Atrium (a‘) einen älteren Boden ausmachen, der mit einer unfertigen Wand zusammenfällt. Die Mosaikböden in den Fauces (a) und dem großen Saal (m)[579] sowie der Cocciopesto mit Buntmarmoreinlagen aus dem Triclinium (n) stehen in einem Kontrast zu den unverputzten Wänden. Im kleinen Atrium (a‘) ist der rote Cocciopesto zwar vergleichsweise schlicht, doch mit dem Mäuerchen um das Impluvium, das eine Reihe von Pygmäendarstellungen aufweist, existiert ebenfalls ein aufwendigeres Decor-Element[580], das

578 S. o. zur Wirkung der einzelnen Räume. Dieser Effekt wird besonders deutlich, wenn ein Betrachter beide Räume besucht.

579 Ein Vergleich mit dem PPM ergibt, dass sich in Pompeji noch 45 weitere Räume finden lassen, die sich auf das Peristyl öffnen und aufgrund ihrer Größe als Saal interpretiert werden können. Nur 17 von ihnen weisen Wandmalereien vierten Stils auf. Sieben zeigen hingegen noch einen dritten Stil, vier einen zweiten. In acht befindet sich an den Wänden ein Rauputz. In den letzten zehn sind an den Wänden hingegen keine Spuren von Malereien mehr zu erkennen. Zwar nehmen die Säle mit Malereien vierten Stils somit die größte Gruppe ein, doch ist auch zu erkennen, dass die Säle in der letzten Phase häufig noch nicht wieder neu ausgestattet waren. Besonders in den größeren Häusern wie der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28), der Casa degli Epigrammi (V 1,18) oder der Casa del Menandro (I 10,4) verfügten die Höfe bereits wieder über ausgemalte Säle. Im letztgenannten Haus waren die Arbeiten während des Bebens jedoch noch nicht abgeschlossen, da die Oberzone noch nicht vollständig ausgemalt war (vgl. Ling – Ling 2005, 5).

580 Barrett zeigt, dass das Mäuerchen um das Impluvium im Vergleich zu anderen Nildarstellungen in Pompeji eine geringe motivische Varianz besitzt (Barrett 2019, 366–379). Allerdings kann dieser Umstand auch mit dem Erhaltungszustand der Malereien zusammenhängen. Gleichzeitig scheint die Qualität der Malereien recht hoch gewesen zu

von den unverputzten Wänden abweicht. Die Architektur und Lage der angesprochenen Räume, bei denen es sich entweder um Verteiler- oder größere Aufenthaltsräume handelt, verstärkt diesen Effekt. Auch die Treppenhäuser (y) und (w) aus den Häusern IX 5,6.17 und IX 5,11.13 lassen einen Verputz an der Wand vermissen. Aufgrund ihrer geringen Größe und ihres klaren funktionalen Zuschnitts fällt die Wirkung schwächer aus, doch bedeutet das nicht, dass man hier keine Ausmalung erwarten durfte[581]. Sowohl Treppenhaus (z) des Hauses IX 5,2, das mit einem rot-weißen Putz versehen wurde, als auch das aufwendig ausgemalte Treppenhaus am Korridor (k) in Haus IX 5,6.17 verdeutlichen, dass auch andere Lösungen denkbar waren.

Häufiger als Räume ohne Verputz lassen sich auf der Insula IX 5 Fälle finden, in denen eine oder mehrere Wände mit einem grauen Rauputz verkleidet sind, während die übrigen Wände oder der Boden noch einen Decor aufweisen. Das zeigt sich an den Wänden der Ala (e) und des Cubiculums (n) des Hauses IX 5,2, die Cubicula (e) und (l) und des Tricliniums (m) der Casa dei Pigmei und des Tricliniums (u) in der Casa di Giasone. In allen Fällen ist eine ältere Zone erhalten, die mit einem grauen Rauputz kombiniert wurde. Während in der Ala (e) des Hauses IX 5,2 ein Sockel mit Malereien dritten Stils erkennbar ist[582], wurden in den anderen Häusern jeweils die Oberzonen erhalten. Aufgrund des plötzlich abrechenden Rauputzes ist zu erkennen, dass es sich um alte Elemente handelt, die erhalten blieben, um in einen neuen Decor integriert zu werden, der noch nicht vollendet wurde[583]. Während die weißgrundigen Oberzonen mit Architekturdarstellungen aus den Triclinia der zeitgemäßen Gestaltung vierten Stils entsprechen[584] und nur anhand des angesetzten Rauputzes als Alt erkennbar sind, weichen die Orthostaten in Raum (e) auch visuell von den vorherrschenden Moden ab. In allen Fällen stellt sich somit ein unfertiges und inkohärentes Gesamtbild ein. Sonderfälle stellen die Cubicula (n) des Hauses IX 5,2 und (l) in der Casa dei Pigmei dar, denn in beiden sind ganze Wände erhalten. Während man an der Nord- und Ostwand in Cubiculum (n) des Hauses IX 5,2 noch ältere Malereien erkennen kann, sind die West- und Südwand unverputzt. Allerdings liegt der Raum an einem abgelegenen Korridor und dürfte nicht oft aufgesucht worden sein. Trifft die Beobachtung Maus zu, dass dort ein Schrank vor den Wandmalereien platziert war, so fallen diese nicht einmal in den Blick[585]. Der Raum wirkt in diesem Fall schlicht, wenngleich es richtig ist, dass die unverputzten Wände auch nicht als kohärente Gestaltung wahrgenommen wurden.

---

sein, denn die Pygmäen in sexueller Interaktion auf der Nordseite besaßen einen idealisiert dargestellten Körper (vgl. Barrett 2019, 203 f. Anm. 75).

581 Auf der Insula I sind in den Funktionsräumen kaum noch Reste von Decorelementen zu erkennen. Zwar lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, dass die Funktionsräume keinen Verputz mehr aufwiesen, da schlichte Decor-Elemente nur selten konserviert wurden, doch ist zumindest eine Tendenz erkennbar. Eine Ausnahme stellen lediglich die Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7,11) und Haus I 9,10 dar. Während ersteres einen einfachen zweigeteilten Verputz in Rot und Grau aufweist, zeigt letzteres immerhin noch grau verputzte Wände.

582 S. o. Die Gestaltung des Sockels ist nicht mehr bekannt. Mau berichtete lediglich, dass er in die Zeit des dritten Stils datiert (Mau 1879, 27).

583 Die Erhaltung von älteren Sockel- und Oberzonen besonders zweiten Stils aus Gründen motivischer Kompatibilität finden sich bereits bei Ehrhardt. In Oecus (18) der Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (I 7,1) kombinierte man die Oberzone zweiten Stils mit Malereien vierten Stils, in der Casa di Fabius Amandus (I 7,2.3) kombinierte man in Cubiculum (e) rotgrundige Quaderreihen zweiten Stils mit einer Mittelzone vierten Stils auf gelbem Grund; die Casa di Nozze d'argento (V,2.i) weist im Atrium (d) in der Oberzone noch den oberen Abschlussfries der Orthostatenzone und die darüber ansetzenden oberen drei Quaderreihen auf, die mit einer Sockel- und Mittelzone vierten Stils kombiniert wurde und in der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) wurden die Oberzonen zweiten Stils in Cubiculum (n) und der Portikus (s) mit Malereien vierten Stils verbunden (Ehrhardt 2012, 128–137). Allerdings stellt Ehrhardt keine Überlegungen zu noch unvollendeten oder provisorischen Ensembles an. Stattdessen untersucht er nur Kontexte, in denen die Verschmelzung von Rauputz und Wandmalereien den endgültigen Zustand darstellen (Ehrhardt 2012, 27–47).

584 Weißgrundige Oberzonen sind im vierten Stil ein beliebtes Element. Sie lassen sich in vielen Räumen finden und sind in der Regel von Architekturdurchblicken durchzogen.

585 Ähnlich argumentiert bereits Ehrhardt für Raum (n) des Hauses IX 5,2 (Ehrhardt 2012, 25).

Das prominent zwischen Atrium und Peristyl gelegene Cubiculum (l) in der Casa dei Pigmei weist an der Rückwand ebenfalls einen Rauputz auf. Dieser steht in einem starken Kontrast zu den übrigen Wänden, die aufwendige Nillandschaften mit Pygmäen zeigen. Letztere sind an den Ecken partiell ebenfalls mit Rauputz bedeckt und sind als älter erkennbar. Trotz der aufwendigen Wandmalereien ist die inkohärente Gestaltung des Raums und seine Unfertigkeit sofort ersichtlich. Allerdings bestand auch die Möglichkeit, lediglich das Fenster zum Peristyl zu öffnen. In diesem Fall kann ein Betrachter von außen ausschließlich einen Blick auf die noch erhaltene Nordwand werfen.

Eine weitere Möglichkeit ist die Erhaltung des Decors einer oder mehrerer Wände oder eines einzelnen Decor-Elements, wie einem Bildfeld, das mit grauem Rauputz oder unverputzten Wänden verbunden ist. Zu ihnen gehören auf der Insula IX 5 die Ala (h) und die Cubicula (g) und (n) des Hauses IX 5,2, der große Hof (u) des Hauses IX 5,6.17, das Treppenhaus (c), das Cubiculum (l) und die Latrine (q) der Casa dei Pigmei, das Atrium und der Peristylbereich des Hauses IX 5,14–16 sowie die Küche (h) der Casa di Giasone. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen kann die Wirkung der Räume in dieser Gruppe stärker divergieren. In der Ala (h), dem Cubiculum (g) des Hauses IX 5,2 sowie dem Atrium (b) und dem Peristyl (k) des Hauses IX 5,14–16 ziehen die noch erkennbaren Malereien die Aufmerksamkeit auf sich, denn sie heben sich von den rau- oder unverputzten Wänden ab. Ausgesprochen deutlich wird dieser Effekt in Cubiculum (g) des Hauses IX 5,2, in dem das ausgesparte Bildfeld durch den ihn umgebenden Rauputz als älteres Decor-Element hervortritt. In den Höfen der Häuser IX 5,6.17 und IX 5,14–16 ist das zeitliche Verhältnis der Malereien zu den unfertigen Wänden hingegen nicht sofort klar, sondern erschließt sich erst raumübergreifend[586]. Die Unfertigkeit wird in diesen Fällen außerdem durch die prominente Funktion der Höfe als Verteilerräume noch verstärkt. In Haus IX 5,6.17 trägt auch das Becken mit fließendem Wasser in der Nordwestecke zum unfertigen Erscheinungsbild des Hofs (u) bei. Im Gegensatz zur angrenzenden Wand ist es mit einem Verputz versehen und sticht so visuell hervor.

Anders verhält es sich hingegen mit dem Treppenhaus (c) und dem Funktionstrakt (n) und (q) der Casa dei Pigmei sowie dem Funktionstrakt (h) der Casa di Giasone, in denen der alte Decor eine konkrete Funktion gewinnt. In allen drei Fällen zieht die ausgesparte Malerei die Aufmerksamkeit auf sich und hebt so die im hinteren Teil gelegene Latrine[587] farblich gegenüber der Küche hervor[588]. Gleichzeitig wirken die Funktionsräume trotz des fragmentarischen Decors weniger unfertig, denn in den häufig nur rau verputzten Räumen ist bereits eine Abdeckung der Wände eine vergleichsweise stimmige Ausstattung[589].

Eine Ausnahme stellen außerdem die Lararien dar. Abgesehen von Haus IX 5,6.17 und der Casa di Giasone kann der Betrachter in oder in unmittelbarer Nähe zu den Küchen sakrale Malereien

586 S. o. zu den einzelnen Häusern und s. u. für die Zusammenfassung zur raumübergreifenden Wahrnehmung von Alt und Neu.

587 In Pompeji und Herculaneum sind lediglich 20 Toiletten bekannt, die noch Wandmalereien aufweisen (hierzu Jansen 1992, 29–33). Allerdings schließt Jansen die drei Beispiele, welche älteren, wiederverwendeten Decor aufweisen, aus seiner Analyse aus. In Pompeji handelt es sich neben der Casa di Giasone um die Latrine der Casa dei Ceii (I 6,15) und des Hauses I 20,4. In Raum (l) der Casa dei Ceii (I 6,15), in dem sich die Küche und die Toilette befinden, weist die Südwand, vor der auch die Latrine eingerichtet ist, noch einen älteren Decor auf, während die Nord- und Ostwand unverputzt sind (vgl. <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2006%2015%20p2.htm> (13.07.2021)). In Haus I 20,4 weist nur die Rückwand noch einen roten Verputz auf. Allerdings handelt es sich bei der Latrine auch um einen einzelnen, separaten Raum (vgl. <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%20 20%2004.htm> (13.07.2021)).

588 Eine visuelle Hervorhebung der Latrine (t) ist auch in Haus IX 5,6.17 erkennbar, in dem verschiedene bunte Steinfragmente genutzt wurden, um die Schwelle zu betonen.

589 Betrachtet man alleine die Häuser der Insula I in Pompeji, so wird ersichtlich, dass nur die wenigsten überhaupt noch einen Decor in den Küchen oder Latrinen aufweisen. Häufig ist dieser Umstand jedoch auf ihre Erhaltung zurückzuführen, da sie meistens nicht überdacht wurden und stark zerfallen sind. Lediglich in der Casa dei Cei (I 6,15), der Casa dell’Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7,11), Caupona di Euxinus (I 11,10) und in Haus I 20,4 waren noch Verputzreste zu erkennen.

oder sogar kleine Nischen ausmachen[590]. Mit Ausnahme der Casa dei Pigmei sind sie nur beim Betreten der Küche sichtbar und ziehen in den Räumen die Aufmerksamkeit auf sich, da sie sich durch figürliche Darstellungen, Rahmungen, oder einen farblich abweichenden Untergrund von den rau verputzten Wänden abheben.

Während in den meisten Räumen mit unvollendeten Decor-Elementen eine inkohärente Wirkung einhergeht, lassen sich vereinzelt Beispiele finden, für die zumindest denkbar ist, dass sich in ihnen ein stimmiges Gesamtbild einstellte. Zu ihnen gehören vor allem die Funktionsräume aber auch abseitig liegende Zimmer wie das Cubiculum (n) des Hauses IX 5,2. Außerdem konnte für Cubiculum (l) der Casa dei Pigmei gezeigt werden, dass ein durch das Fenster schauender Betrachter vom Peristyl aus den Eindruck bekommen konnte, mit einem kohärent gestalteten Raum konfrontiert zu sein.

7.2 Kohärenz, Inkohärenz und Unfertigkeit als Kategorien der raumübergreifenden Wirkung des Decors

Der Gesamteindruck eines Hauses hängt nicht nur von den einzelnen Räumen ab, sondern auch davon, welches Bild sich raumübergreifend ergibt. In diesem Zusammenhang kommt dem Blickwinkel eine zentrale Rolle zu, da er maßgeblich bestimmt, welche Decor-Elemente sichtbar werden und welche verborgen bleiben. Selbst Häuser, die über viele Räume verfügen, die inkohärent wirken, können aus bestimmten Sichtachsen ein stimmiges Gesamtbild aufweisen. Die Betrachtung der Insula hat gezeigt, dass sich ihre Häuser hinsichtlich ihrer Gesamtwirkung in drei Gruppen einteilen lassen.

1) Häuser, die auf der zentralen Sichtachse ein vergleichsweise kohärentes Gesamtbild erzeugen, in denen während der Bewegung aber verstärkt unvollständige und unstimmige Elemente in den Blick fallen.

2) Häuser, in denen erst durch die inkohärente Gestaltung des Peristyls und der angrenzenden Räume deutlich wird, dass verschiedene Ausstattungsphasen aufeinandertreffen.

3) Häuser, in denen bereits die zentrale Sichtachse von einer inkohärenten Gestaltung einhergehend mit unfertigen Elementen dominiert wird.

Im Folgenden werden die drei Gruppen näher untersucht.

Kohärenz und Inkohärenz und die Bewegung im Haus. Die Casa dei Pigmei und die Casa di Giasone

Zur ersten Gruppe gehören auf der Insula IX 5 die Casa dei Pigmei und die Casa di Giasone. In der Casa dei Pigmei entsteht auf der zentralen Sichtachse ein vergleichsweise kohärentes Bild. Lediglich die stärker voneinander abweichenden Seitenwände und die eher einfach gestalteten Fauces fallen dabei auf. In der Bewegung wird dann aber vor allem an der Nord- und Westseite mit den Räumen (b), (c), (d), (e) und (l) ein unvollendeter Decor sichtbar. Insbesondere das Treppenhaus (c) mit seinem ausgesparten Bildfeld und das Cubiculum (e) mit der erhaltenen Oberzone zweiten Stils fallen durch ihr inkohärentes Gesamtbild in den Blick. Im Kontext der Räume an der Westseite bekommt auch der inkohärente Decor im Atrium (b) eine neue Bedeutung[591], da ersichtlich wird, dass dieser durch eine Neuausstattung der Nordwand zu Stande gekommen ist. Auch im hinteren

---

590 In Haus IX 5,2 handelt es sich um eine Larenmalerei und eine Darstellung der Göttin Vesta, die im Korridor (w) vor dem Zugang zur Küche angebracht wurden. Vor den Malereien befindet sich zudem ein Altar. In den Häusern IX 5,9, IX 5,11.13 und IX 5,14–16 befinden sich die Larendarstellungen direkt in den Küchen.

591 Anstatt dem Schema mit einem schwarzen Sockel und einer roten Mittelzone zu folgen, ist nun ein breiter und eher heller, gelber Sockel zu erkennen und in der Mittelzone ziehen kleine Bildfelder die Aufmerksamkeit auf sich.

Hausteil existieren eine Reihe von Räumen, die einen unfertigen Decor aufweisen und das kohärente Gesamtbild, das auf der zentralen Sichtachse entsteht, unterlaufen. Vor allem das große Triclinium (m) und das aufwendig gestaltete Cubiculum (l) fallen durch eine Kombination aus älteren Decor-Elementen und Rauputz in den Blick. Dazu passen auch die Böden in den Räumen (o) und (p) ganz im Süden des Atriums, die raumübergreifend als älteres überbautes Paviment erkennbar sind.

In der Casa di Giasone sind entlang der zentralen Sichtachse vor allem die luxuriösen Marmorelemente und das Wasserspiel in Kombination mit den Räumen an der Nordseite, die im vierten Stil ausgemalt sind, zu erkennen. Auf diese Weise entsteht ein stimmiger Gesamteindruck, der lediglich durch die rauverputzte Westwand in den Fauces unterlaufen wird. In der Bewegung geraten dann aber zunehmend auch Brüche in den Fokus des Betrachters. So wirkt der Decor im Hof durch den Einbauschrank nicht mehr stimmig. Der Saal erscheint trotz seiner kleineren Beschädigungen hingegen vergleichsweise einheitlich. Sollte die Nordwand hingegen beschädigt gewesen sein, dann stellte sich auch hier eine inkohärente Wirkung ein. Während der Bewegung auf das Triclinium (o) entsteht außerdem eine visuelle Diskrepanz zwischen dem Hof (b) und den Räumen (d), (e), (f) und (g) an der Westseite und dem nördlichen Hausteil um die Räume (l), (n), (o) und (p). Diese äußert sich sowohl in den figürlichen Darstellungen als auch in der Farbgebung der Wände. Einen deutlichen Anhaltspunkt, dass es sich hierbei um zwei Phasen handelt, gibt aber vor allem ihr Zustand. Während die Räume an der Westseite eine Reihe kleinerer Beschädigungen aufweisen, fehlen diese an der Nordseite des Hauses. Sofern ein Betrachter auch Korridor (w) und die daran angrenzenden Räume zu Gesicht bekommt, werden zusätzlich eine Reihe von unfertigen Räumen sichtbar. Hervorgehoben sei in diesem Zusammenhang Triclinium (u), in dem ältere Malereien in der Oberzone erhalten und mit einem Rauputz kombiniert wurden.

Ein kohärentes Erscheinungsbild im vorderen Hausteil und entlang der zentralen Sichtachse – Unfertigkeit am Peristyl

In den Häusern IX 5,6.17 und IX 5,11.13 ergibt sich auf der zentralen Sichtachse ebenfalls ein kohärentes Bild. Beide Häuser erwecken den Eindruck, als seien sie vollständig in der letzten Phase erneuert worden. Die Marmor-Elemente in den Atrien lassen die Räume edel erscheinen und betonen die zentrale Sichtachse. Sowohl in Haus IX 5,6.17 als auch in Haus IX 5,11.13 befindet sich am Ende des Atriums ein Tablinum, das in seiner Gestaltung von den anderen Räumen abweicht und visuell hervorgehoben wird[592]. Es öffnet sich nach Süden hin durch ein breites Fenster in Haus IX 5,6.17 und eine Flügeltür in Haus IX 5,11.13 und gibt dort den Blick auf eine großformatige Landschaftsdarstellung im Peristyl frei. In Haus IX 5,6.17 verstärken im Garten aufgestellte Hermen die Hervorhebung der zentralen Sichtachse noch weiter. Erst bei der Bewegung auf die Aufenthaltsräume zu wird schließlich eine Diskrepanz zwischen den Atrien und Peristylen sichtbar. Die Räume an den Atrien sind meistens noch vollständig ausgestaltet und verweisen hinsichtlich des Decors aufeinander. In Haus IX 5,6.17 sind einerseits die offenstehenden Räume, also das Atrium (c), die Alae (d) und (e) und das Tablinum (i), und andererseits die geschlossenen Cubicula (f), (g) und (h) sowohl hinsichtlich der Farbwahl, Ornamentik und figürlichen Ausstattung der Wände als auch der Gestaltung der Böden aneinander angepasst[593]. Ein ähnliches Bild ergibt sich auch in Haus IX 5,11.13, in dem die Cubicula (d), (g) und (f) und der Oecus (k) ein Ensemble bilden. Dadurch stellt sich raumübergreifend jedoch keine einheitliche Wirkung ein. Vielmehr bedienen sie sich einer ähnlichen Farbpalette und Struktur, die changieren kann, um ein zusammenhängendes, aber variables Gesamtbild zu erzeugen. Dieser Umstand wird unter anderem im Atrium des Hauses IX

592 S. o.
593 S. o. Kapitel IV.2. Eine Ausnahme stellt nur das kleine Cubiculum (b) dar, das, anstatt den Decor der anderen Cubicula (f), (g) und (h) aufzugreifen, eine funktionale Gestaltung mit einem Rauputz aufweist, der in einen roten Sockel und eine graue Oberzone geteilt ist und nur über ein Cocciopesto statt einen bemalten Estrich-Boden verfügt.

5,6.17 deutlich, in dem die Farbgebung vom vorderen Bereich (a‘) über die Alae (d) und (e) bis zum hinteren Teil (c‘) gleichbleibt und lediglich zwischen den Zonen changiert[594]. In den Cubicula (d), (g) und (f) des Hauses IX 5,11.13 tritt ein ähnlicher Effekt durch die unterschiedliche Farbgebung der Rahmungen ein. Die Böden schaffen wiederum häufig einen gemeinsamen Rahmen, wie im Fall des umlaufenden Mosaiks im Atrium des Hauses IX 5,6.17 oder der rot bemalten Estriche in den Cubicula des Hauses IX 5,11.13[595]. Erst beim Betreten des Hofes (u) in Haus IX 5,6.17 und des Peristyls (p) in Haus IX 5,11.13 entsteht ein Bruch. Die Kombination aus großformatigen Landschaftsdarstellungen und rau- oder unverputzten Wänden stört das ansonsten stimmige Gesamtbild der Häuser und verdeutlicht, dass der Decor noch unvollendet ist. Im Zusammenspiel mit angrenzenden Räumen[596], die teilweise ebenfalls keinen Decor mehr aufweisen, entsteht so eine Diskrepanz zwischen den Atrien und den Höfen, der raumübergreifend zu einem inkohärenten Gesamtbild der Häuser führt.

Unfertigkeit als zentrales Merkmal

Die Häuser IX 5,2 und IX 5,14–16 vermitteln bereits auf der zentralen Sichtachse einen unfertigen Gesamteindruck. Diese Wirkung entfaltet sich schon in den Fauces, in denen der Betrachter nur noch am Boden Decor-Elemente sehen kann. In Haus IX 5,2 setzt sich diese Tendenz an den Wänden fort, denn sowohl das Atrium (b), der hintere Bereich (l) des doppelten Tablinums und die Südseite des Peristyls (p) sowie der dort befindliche große Saal (v) sind unverputzt oder lassen nur noch einen Rauputz erkennen. Eine Ausnahme bildet lediglich der vordere Bereich des Tablinums (k), der sowohl Wandmalereien als auch ein aufwendiges Opus signinum (Cocciopesto) mit einem Emblema erkennen lässt und so zum visuellen Blickfang entlang der zentralen Sichtachse avanciert[597]. Der daraus resultierende inkohärente Gesamteindruck kann allerdings durch die Schließung des Übergangs zum Peristyl und die Öffnung des neu ausgestatteten Tricliniums (i) gemildert werden. Auch in Haus IX 5,14–16 wirkt der Decor raumübergreifend nicht stimmig. Zwar kann der Betrachter im Atrium (b) zumindest an der Nord- und an Teilen der Ost- und Westwand Wandmalereien vierten Stils ausmachen, doch diese stehen in einem ausfälligen Kontrast zu den unverputzten Wänden der Südwand. Hinzu kommt das Peristyl, dessen Wände, die von der zentralen Sichtachse aus erkennbar sind, ebenfalls keinen Verputz mehr aufweisen. Die inkohärente Wirkung der Ausstattung des Hauses ändert sich auch dann nicht, wenn der Betrachter durch den Eingang (16) an der Südseite eintritt. Von dort fällt der Blick über die unverputzten Wände des Atriums (a‘), die nur durch die bemalte Mauer, die das Impluvium umgibt, kontrastiert werden, auf den Einbauschrank (e) an der Nordseite des großen Atriums (b).

Mit der Bewegung in den beiden Häusern wird darüber hinaus erkennbar, dass die Gestaltung in einem Großteil der Räume nicht vollendet ist. An den Atrien stehen noch eine Reihe kleiner ausgestalteter Cubicula und ein großes Triclinium[598] zur Verfügung, die einander angeglichen sind und als Ensemble erscheinen. In beiden Häusern wird dieser Effekt hauptsächlich durch die farbliche

594 Dazu ausführlich in Kapitel 2.2.
595 S. o.
596 Die Räume des Hauses IX 5,6.17, die dem Hof (u) vorgelagert sind, sind einen Schritt weiter als die Räume am Peristyl des Hauses IX 5,11.13. Am Peristyl des Hauses IX 5,11.13 zeigt mit Cubiculum (p) an der Westseite sogar nur noch ein Raum Wandmalereien.
597 Es sei angemerkt, dass die Wandmalereien im Tablinum (k) nur hervorgehoben werden, weil sie im Gegensatz zu den anderen Räumen entlang der zentralen Sichtachse noch über einen ästhetischen Decor verfügen. Verglichen mit den anderen Häusern der Insula sind die Malereien hingegen schlicht, denn sie weisen keine figürlichen Darstellungen, Ornamente, Farbwechsel oder komplexe Rahmungen auf (s. o.).
598 In Haus IX 5,2 handelt es sich nur um die Cubicula (c) und (f) sowie das Triclinium (i). In Haus IX 5,14–16 waren noch die Cubicula (c), (d) und (g) sowie das Triclinium (f) am Atrium vollständig ausgestaltet (s. o).

Gestaltung erzeugt[599]. Trotz der vollständig ausgestalteten Räume wirken die Häuser in der letzten Phase unvollständig und es ergibt sich raumübergreifend kein stimmiges Gesamtbild.

Im Vergleich zur Wirkung des Zusammenspiels von Alt und Neu in einem Raum kann raumübergreifend beobachtet werden, dass unfertige Elemente und Brüche im decorativen System nicht notwendigerweise bemerkt werden mussten. Auf den zentralen Sichtachsen stellt sich auf diese Weise oftmals eine kohärente Gesamtwirkung ein, obwohl die einzelnen Räume selbst kein stimmiges Gesamtbild aufweisen. Erst mit der Bewegung im Raum kommen Brüche stärker in den Blick, die den Decor der Häuser unvollständig erscheinen lassen. Besonders die hinteren Hausteile um einen zweiten Hof oder ein Peristyl sind dabei von Bedeutung, da sie auf der Insula IX 5 niemals vollständig wiederhergestellt werden.

Nach der Untersuchung der Decor-Entscheidungen zum einen und der Wirkung des Decors zum anderen, wird im abschließenden Kapitel dargelegt, wie beide Aspekte zusammenfallen. Auf diese Weise können die Ergebnisse aus dem Hauptteil zusammengefasst werden. Abschließend wird außerdem ein kleiner Blick über die Insula IX 5 hinausgeworfen, um die oben gemachten Beobachtungen zu kontextualisieren.

599 Während in Haus IX 5,2 alle Räume einen weißen Untergrund aufweisen, auf dem polychrome Ornamente und Filigranborten liegen, sind in Haus IX 5,14–16 alternierende Felder in Rot und Gelb zu erkennen, die auf einem polychromen Sockel mit einer Marmorimitation liegen.

Teil V: Interdependenzen zwischen Gestaltung und Wirkung bei der Erneuerung von Decor. Ein Fazit

Das Zusammenspiel von Alt und Neu prägte auf der Insula IX 5 sowohl die Decor-Entscheidungen als auch die Wirkung der Räume. Die Ergebnisse aus den beiden Kapiteln des Hauptteils können abschließend zusammengeführt werden, um zu beleuchten, wie das Zusammenspiel von Alt und Neu als decorative Strategie eingesetzt wurde, um Räume adäquat auszustatten[1]. Für die vorgeschlagene Analyse können allerdings nur Räume oder Hausteile herangezogen werden, in denen die Kombination aus alten, neuen und unfertigen Elementen ein kohärentes Gesamtbild ergeben, da es andernfalls schwer wäre, von Adäquatheit zu sprechen. Erneut kommt dafür der zentralen Sichtachse eine besondere Bedeutung zu, da auf ihr in fast allen Häusern ein kohärenter Gesamteindruck entstand, obwohl alte und neue Elemente zusammenfallen. Auf den Vergleich einzelner Räume wird hingegen verzichtet. Es existieren schlichtweg zu wenige, die nach einem Umbau ein stimmiges Gesamtbild aufweisen, um sie miteinander in Beziehung zu setzen.

Im zweiten Teil des Fazits wird anhand von Vergleichen mit den anderen Häusern der Regio IX exemplarisch überprüft, inwieweit die oben skizzierten Decor-Entscheidungen auch dort zu finden sind. Im Mittelpunkt stehen die großen Aufenthaltsräume der Tablina, Oeci, Triclinia und Säle, die im Befund relativ leicht typologisch zu identifizieren sind. Darüber hinaus findet sich auf der Insula IX 5 in jedem Haus mindestens einer dieser Räume, der vollständig neugestaltet wurde. Außerdem soll noch einmal der Gegensatz zwischen dem Atrium und dem Peristyl näher beleuchtet werden.[2]

1. Interdependenzen zwischen Gestaltung und Wirkung auf der zentralen Sichtachse

In den Häusern der Insula IX 5 legte man offensichtlich großen Wert darauf, einen guten ersten Eindruck zu hinterlassen, denn obwohl die Fauces[3] in der letzten Phase an den Wänden häufig keinen vollständigen Decor mehr aufweisen, machte man sich große Mühe, den vorderen Hausteil neu auszustatten. Dass diese Bemühungen von Erfolg gekrönt waren, zeigt der Umstand, dass die Häuser auf der zentralen Sichtachse ein vergleichsweise stimmiges Bild abgeben. Man erreichte diesen Effekt dadurch, dass auf der zentralen Sichtachse evoziert wurde, es mit einem neu im

1 Haug kann für den ersten bis dritten Stil zeigen, dass Alt und Neu bei der Ausstattung der Häuser eine wichtige Rolle spielte (Haug 2020, 550 f.). Mit Hinblick auf die großen Stadtpaläste wie der Casa del Fauno (VI 12,2) und der Casa del Labirinto (VI 11,8–10) kann sie zeigen, dass an den Höfen auf die Erhaltung des älteren Decors ersten Stils Wert gelegt wurde. Dieser Umstand sei aber nicht nur als Verweis auf die Tradition der Familie oder als Nachweis eines altertümlichen Geschmacks zu verstehen, sondern liegt auch in der Gestaltungsform des ersten Stils begründet, die ein für Atrien und Peristyle ansprechendes Bild einer „allansichtigen Wand“ entwirft. Sie kann außerdem feststellen, dass raumübergreifend hinsichtlich altem und neuem Decor eine Differenz zwischen den offenen Höfen, die häufig ein homogenes Gesamtbild erzeugen, und den geschlossenen Räumen, die stärker voneinander abweichen, besteht.

2 Eine vollständige Analyse aller Räume an den Atrien und Periytslhöfen in der Regio IX kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, sodass hierfür lediglich ausgewählte Beispiele herangezogen werden.

3 Die Gründe für die Abwesenheit von Wandmalereien in den Fauces können vielfältig sein. Möglicherweise war man bestrebt, die Räume erst zu erneuern, sobald die Renovierungen im übrigen Haus vollständig abgeschlossen waren, da sie als Durchgangsbereich auch immer wieder Verschleiß ausgesetzt waren. Man denke nur an Handwerker, die Materialien durch die oftmals engen Räume in das Haus bringen mussten. Gleichzeitig besteht aber auch die Möglichkeit, dass trotz der prominenten Lage die Fauces hinter den Aufenthaltsräumen zunächst zurückstehen mussten.

https://doi.org/10.1515/9783111012735-005

vierten Stil ausgestalteten Haus zu tun zu haben. In den Häusern IX 5,6.17 und IX 5,11.13 ist diese Maßnahme erfolgreich, denn in beiden Fällen fällt der Blick des Betrachters entlang der zentralen Sichtachse auf das Atrium, dessen Wandmalereien hinsichtlich ihrer Farbwahl und Ornamentik einheitlich gestaltet sind. Das stimmige Gesamtbild kann zusätzlich noch durch die Pavimente verstärkt werden. Am Ende des Atriums liegt ein Tablinum, dessen Decor gegenüber dem Atrium hervorgehoben ist[4]. Diese Steigerung äußert sich abermals in der Farbgebung und in der figürlichen Ausstattung der Wandmalereien. Bereits für einen in den Fauces stehenden Betrachter kann außerdem ein Blick auf das Peristyl freigegeben werden, wo eine großformatige Landschaftsdarstellung sichtbar ist. Die Sichtachse wird zusätzlich durch die Architektur betont, da sie durch Pfeiler oder Fenster verjüngt wird.

Auch in der Casa dei Pigmei wurden sowohl der Atriumsbereich als auch der Peristylhof so weit hergerichtet, dass auf der zentralen Sichtachse der Eindruck eines vollständig ausgestalteten Hauses entsteht. Erneut zeigt das Atrium einen einheitlichen Aufbau, der nur von den Alae unterlaufen wird. Allerdings wirkt diese Abweichung nicht inkohärent, sondern als Ausdruck eines vielfältigen Decors. Die Fokussierung auf das Peristyl wird noch verstärkt, sofern die monumentalen Flügeltüren zwischen den Hausteilen verschlossen waren. Bei geöffneten Türen ist hingegen zu erkennen, dass in der Casa dei Pigmei weder ein aufwendiges Tablinum noch eine imposante Landschaftsdarstellung an der Südwand angebracht ist. Stattdessen wird die zentrale Sichtachse von den Säulen des Rumpfperistyls unterbrochen[5].

Auch in der Casa di Giasone ist der erste Eindruck auf der zentralen Sichtachse nicht perfekt. Allerdings wird die rau verputzte Wand durch den attraktiven Ausblick in den Hof mit seinem aufwendigen Brunnen und den Marmorelementen kaschiert. Im hinteren Teil des Hauses um das Tablinum (l) sind es erneut die Wandmalereien vierten Stils mit ihren farbenfrohen, alternierenden Feldern, die einen zeitgemäßen Eindruck vermitteln.

In den übrigen Häusern der Insula ging man entlang der zentralen Sichtachse hingegen Kompromisse ein, die mehr oder weniger stark zum Vorschein kommen. In Haus IX 5,2 lässt sich die Unfertigkeit des Hauses nicht mehr vollständig beschönigen. Die unvollständige Gestaltung des Hauses bleibt aufgrund der unverputzten Wände der Fauces (a) und des Atriums (b) omnipräsent und auch die älteren Decor-Elemente wie das Impluvium im Atrium (b) werden als solche erkennbar. Durch das renovierte Tablinum (l) und das Triclinium (i) ist es durch gezielte Öffnung der Räume allerdings möglich, den Eindruck eines zumindest in Teilen renovierten Hauses zu erzeugen. Die beiden Räume erwecken durch ihre farbliche Gestaltung den Eindruck eines Ensembles.

Lediglich in Haus IX 5,14–16 ist es unmöglich, die zentrale Sichtachse so zu inszenieren, dass partiell ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Offensichtlich verfolgte man hier eine abweichende Strategie, die nicht darauf abzielte, einen guten ersten Eindruck zu hinterlassen. Stattdessen war es wichtiger, zunächst eine Reihe von Aufenthaltsräumen am kleinen Atrium zur Verfügung zu haben, die als Ensemble gestaltet waren.

Mit Ausnahme des Hauses IX 5,14–16 lassen sich klare Strategien erkennen, wie auf der Sichtachse ein stimmiges Gesamtbild erzeugt werden sollte. In den Atrien nutzte man in der Regel eine einheitliche Farbgebung. Außerdem wurde der Übergang des Peristyls betont, sei es durch ein aufwendig gestaltetes Tablinum oder kostbare Marmorgegenstände. Den Abschluss bildet ein Blickfang an der Rückwand des Peristyls, der im Idealfall durch die Architektur des Atriums noch hervorgehoben wurde. Sofern dieser Blickfang fehlt, konnte der Blick auf das Peristyl auch versperrt werden. Falls es nicht möglich war, die zentrale Sichtachse wiederherzustellen, konnte zunächst nur ein Teilbereich modern erneuert werden. Dafür wählte man gut einsehbare Räume, die einander angeglichen wurden, um den Eindruck eines Ensembles zu erwecken.

4 S. o.

5 Allerdings ist dieser Umstand auch der Architektur geschuldet, da in der Casa dei Pigmei an der Südseite Räume angelegt sind und der Ausblick auf eine Landschaftsdarstellung an die Westseite verlegt werden musste.

2. Die Insula IX 5 im Kontext der Regio IX im Jahr 79 n. Chr.

Von diesen Beobachtungen ausgehend stellt sich die Frage, inwieweit diese auch auf andere Häuser Pompejis übertragbar sind. Zu diesem Zweck wird anhand ausgewählter Beispiele gezeigt, dass die zentrale Sichtachse nicht nur auf der Insula IX 5 im Mittelpunkt der Renovierungen und Neuausstattungen stand. Für die großen Aufenthaltsräume wird ein weiterer Ansatz gewählt. Hier wird überprüft, inwiefern diese in der letzten Phase auf der Regio IX mit einem neuen Decor versehen wurden[6].

2.1 Das Wechselspiel zwischen Atrium und Peristyl

Die im vorangegangenen Abschnitt skizzierten Strategien bei der Gestaltung der zentralen Sichtachse können in Pompeji an verschiedenen Stellen entdeckt werden. Wie in der Casa dei Pittori (I 12,11)[7] oder der Casa del Orso ferito (VII 2,44–66) handelt es sich auch um kleinere Häuser[8]. Beide weisen in der letzten Phase einen ansprechenden Decor auf, der auf der zentralen Sichtachse vollständig erscheint. So sind in der Casa dei Pittori (I 12,11) sowohl der überdachte vordere Hof als auch die Portiken des Peristyls mit einem Decor versehen[9]. Lediglich die nicht einsehbaren Räume (6) und (7) wurden nicht mehr vollständig ausgemalt[10]. Das Atrium ist mit einem einfachen, aber einheitlichen Felder-Decor auf weißen Grund ausgestattet und unterscheidet sich vom Peristyl, das über eine rote Sockel- und Mittelzone sowie eine weiße Oberzone verfügt. Auch hinsichtlich der Ornamente ist eine Hervorhebung des Peristyls zu erkennen[11]. In der Casa del Orso

6 Als Grundlage für den Vergleich dienen hauptsächlich die Angaben im PPM.

7 Die großformatigen Landschaftsdarstellungen datieren ebenfalls in die Zeit des vierten Stils (vgl. Andreae 1990, 59 f.). Außerdem weist das Haus eine Reihe von Räumen auf, wie das Cubiculum (3), Triclinium (4) und Oecus (9), die mit Wandmalereien vierten Stils gestaltet werden, die alternierende Felder in Rot und Gelb und eine Sockelzone mit Marmorimitationen zeigen. Sie besitzen in ihrer farblichen Gestaltung eine Ähnlichkeit zu den Räumen des Hauses IX 5,14–16 und der Ala (g) und des Tricliniums (p) der Casa dei Pigmei (vgl. PPM II (1991) 794–830 s. v. I 12, 11 Casa dei Pittori (M. de Vos) 794–830; <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2012%2011.htm> (19.07.2021)). In Triclinium (4) ist an der Südwand zudem ein Mythenbild von Hero und Leander zu erkennen, sodass auch die gewählte Motivik an die Cubicula aus Haus IX 5,14–16 erinnert (vgl. Hodske 2007, 242 f. Taf. 155,5). Die übrigen Motive wie auf Bodenfelder gemalte Greifen und Rehe haben hingegen mehr mit der Gestaltung des Tricliniums (p) aus der Casa dei Pigmei gemein (vgl. PPM II (1991) 794–830 s. v. I 12, 11 Casa dei Pittori (M. de Vos) 802 Abb. 11). Hinzu kommt, dass auch die Wandmalereien der Casa dei Pittori (I 12,11) im Zuge einer Neudecoration entstanden sind, bei der älterer Decor als Unterlage benutzt wurde (vgl. Ehrhardt 2012, 24).

8 Bereits aus den aufwendig gestalteten Fauces, deren Wände durch gelbe, hexagone Felder wie mit Vorhängen ausgestattet zu sein scheinen und dessen Mosaikboden einen Bären zeigt, ist die Nordwand des Rumpfperistyls zu erkennen. Dort kann man neben dem aufwendig verkleideten Brunnen auch großformatige Landschaftsdarstellungen erblicken. Sie sind erneut von roten Rahmen umgeben, die den Eindruck eines Vorhangs erwecken. So entsteht der Eindruck einer Kulisse, auf die durch das Aufziehen der Vorhänge ein Blick frei gegeben wird. In der Oberzone werden die Landschaften durch auffällige Darstellungen einander bekämpfender Wildschweine ergänzt. (vgl. <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2002%2045.htm> (13.07.2021)); PPM VI (1996) 742–785 s. v. VII 2, 44–46 Casa dell'Orso ferito (W. Ehrhardt) 780 Abb. 56; Andreae 1990, 78 f.; Ehrhardt 1988, 48–53 Abb. 209–212).

9 Mit Blick auf die Aufenthaltsräume der Casa dei Pittori (I 12,11) ist zu erkennen, dass man einen Schwerpunkt auf die großen Triclinia und Oeci (4), (9) und (12) legte, die stärker auf das Peristyl ausgerichtet sind. Die Räume sind stärker variabel gestaltet und zeigen hinsichtlich ihrer farblichen Gestaltung, den Ornamenten und den figürlichen Darstellungen eine hohe Varianz. Ensemble wie sie in Haus IX 5,6.17 oder Haus IX 5,11.13 auftreten sucht man hingegen vergeblich (vgl. PPM II (1991) 794–830 s. v. I 12, 11 Casa dei Pittori (M. de Vos) 794–830 Abb. 1–53).

10 Bei Raum (6) handelt es sich um eine Küche mit rau verputzten Wänden und bei Raum (7) um einen großen Aufenthaltsraum mit einfach verputzten Wänden in Weiß (vgl. <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2012%2011.htm> (13.07.2021))

11 PPM II (1991) 794–830 s. v. I 12, 11 Casa dei Pittori (M. de Vos) 808–815 Abb. 20–32. Neben der Darstellung eines Brunnens finden sich in den Feldern der Mittelzone in den Portiken freischwebende Motive wie Vögel und Greifen.

ferito (VII 2,44–66) ist ebenfalls der Großteil der Räume mit einem vollständigen Decor versehen[12]. Die Wandmalereien datieren in die Zeit des vierten Stils[13]. Eine Ausnahme stellt das Cubiculum (d) dar, dessen Wände nur mit einem grauen Rauputz versehen sind[14]. Auf der zentralen Sichtachse gibt hingegen nur die unfertige Gestaltung des Sockels im Atrium einen Hinweis darauf, dass auch in der Casa del Orso ferito (VII 2,44–66) noch weitere Neudecorationsmaßnahmen anstanden[15].

Neben solchen Beispielen, die einen eher vollständigen Decor aufweisen, lassen sich auch solche finden, in denen die Renovierungsarbeiten noch nicht abgeschlossen waren. In der Casa del Cinghiale I (VIII 3,8–9) sind großflächige Renovierungsmaßnahmen beobachtet worden, die nach 62 n. Chr. datieren[16]. Erneut weisen das Atrium und das Peristyl keinen Verputz an den Wänden mehr auf. Allerdings haben am Atrium eine Reihe von Räumen bereits einen neuen Decor vierten Stils erhalten, wie das Cubiculum (4), die Ala (5) und das Tablinum (7) bezeugen. Wie schon in Haus IX 5,2 konnte dadurch der Eindruck eines zumindest in Teilen modern ausgestatteten Hauses entstehen.

Allerdings lassen sich auch Beispiele finden, in denen es nicht möglich war, auf der zentralen Sichtachse ein stimmiges, modernes Gesamtbild zu erzeugen. Zu ihnen zählt die Casa della Calce (VIII 5,28)[17], in der sowohl das Atrium[18] als auch das Peristyl zunächst ohne Verputz bleiben. Stattdessen konzentrierte man sich auf die Räume am Atrium, von denen fünf Malereien vierten Stils aufweisen. Die Cubicula (5) und (8) und die Ala (10) zeigen ein aneinnander angeglichenes Farbschema mit weißgrundigen Wänden und roten Rahmen[19]. Allerdings ist aus der zentralen Sichtachse keiner der Räume einsehbar, sodass wie schon in Haus IX 5,14–16 nicht die Möglichkeit besteht, den Zustand des Hauses zu verschleiern.

Sowohl in den Häusern der Insula IX 5 als auch im Panificio di Sotericus (I 12,1.2), der Casa del Orso ferito (VII 2,44–66) und der Casa del Cinghiale I (VIII 3,8–9) setzte man also ähnliche Strategien ein, um Unfertigkeiten und Inkohärenzen auf der zentralen Sichtachse gezielt zu verbergen und den Eindruck eines vollständig neu gestalteten Hauses zu erwecken. Die Häuser setzen damit eine Entwicklung fort, die bereits in der frühen Kaiserzeit einsetzt, nämlich einen inszenierten Ausblick auf

---

12 Zur Definition von vollständigem Decor s. o. Kapitel IV. „Einleitung" zur Unfertigkeit als Zeichen andauernder Neudecorationen.

13 Ehrhardt zeigt, dass die Malereien vierten Stils einer Phase vor und nach 62 n. Chr. zugeordnet werden können (Ehrhardt 1988, 60). Während die Wandmalereien des Cubiculums (h) sicher nach dem Beben datieren, ist die Chronologie des unfertigen Atriums (b) und Cubiculums (d) unsicher. Cubiculum (h) zeigt einen älteren Decor vierten Stils auf gelben Grund, der gepickt wurde, um neue Malereien aufzunehmen (vgl. PPM VI (1996) 742–785 s. v. VII 2, 44–46 Casa dell'Orso ferito (W. Ehrhardt); Ehrhardt 1988, 38–40 Abb. 149–170).

14 PPM VI (1996) 742–785 s. v. VII 2, 44–46 Casa dell'Orso ferito (W. Ehrhardt) 753–757.

15 Die Wandmalereien sind heute stark verwittert. Während der Sockel einen schlichten Verputz aufweist, zeigt die Mittelzone Wandmalereien vierten Stils. Die schwarzgrundige Mittelzone wird von Ädikulä in Felder unterteilt. In der Oberzone sind zwischen sich abwechselnden, farbigen Feldern erneut Architekturelemente platziert. Sowohl in den zentralen Feldern der Mittelzone als auch in der Oberzone befanden sich zudem figürliche Darstellungen (vgl. PPM VI (1996) 742–785 s. v. VII 2, 44–46 Casa dell'Orso ferito (W. Ehrhardt) 753–757 Abb. 16–23; Ehrhardt 1988, 19 f. Abb. 83–98).

16 PPM VIII (1998) 362–384 s. v. VIII 3, 8–9 Casa del Cinghiale I (I. Bragantini) 362 f. mit Verweis auf Maiuri 1942, 141.

17 PPM VIII (1998) 611–618 s. v. VIII 5, 28 Casa della Calce (I. Bragantini) 611 f. weist auf die problematische Verbindung zum Erdbeben hin. Trotzdem kämen für die Neudecorationen in der Casa della Calce nur eine begrenzte Anzahl an Jahren in Frage.

18 Am Atrium behielt man auch das Tuff-Impluvium bei, das in der letzten Phase bereits antiquiert gewirkt haben dürfte.

19 Aussagen hinsichtlich der Ornamentik und figürlichen Darstellungen sind hingegen problematisch, da sich die Malereien nicht erhalten haben. Auf alten Aquarellen ist noch zu erkennen, dass die Ala ein Mythenbild aufwies, das auf einem roten Untergrund lag, der wie ein Fell oder Tuch gespannt war. Es wird von zwei Medaillons mit Eroten flankiert. Zwischen den Feldern und in der Oberzone sind hingegen aufwendige Architekturen zu erkennen und zwischen dem Sockel und der Mittelzone befindet sich ein schmaler schwarzer Fries, der an vergleichbare Elemente dritten Stils erinnert (vgl. <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R8/8%2005%2028%20p2.htm> (13.07.2021)). Demgegenüber nimmt sich Cubiculum (5) mit seinen Girlanden und freischwebenden figürlichen Darstellungen eher bescheiden aus (vgl. PPM VIII (1998) 611–618 s. v. VIII 5, 28 Casa della Calce (I. Bragantini) 613–617 Abb. 4–8. Im Cubiculum (8) ist hingegen nur noch die Farbgebung zu erkennen.

die Gartenareale[20]. Dieser wird nun über den realen Garten hinaus um den Ausblick auf eine fantastische Landschaft erweitert, in der der Betrachter exotische Tiere und heroische Jäger erkennen kann.

2.2 Die Gestaltung der großen Aufenthaltsräume auf der Insula IX 5

In Bezug auf die Kombination von alten und neuen Decor-Elementen lohnt sich auf der Insula IX 5 auch ein Blick auf die Tablina, Triclinia, Oeci und Säle. Die Tablina, sofern vorhanden, gehören zu den Räumen, denen in der letzten Phase am meisten Zuwendung zukommt. Zwar weisen nur drei der sechs Häuser ein Tablinum auf – Haus IX 5,2 (k) und (l), Haus IX 5,6.17 (i), Haus IX 5,11.13 (l) – doch wurden in allen die Wandmalereien in der letzten Phase erneuert[21]. Lediglich der hintere Abschnitt (l) des doppelten Tablinums (k) und (l) in Haus IX 5,2 zeigt keinen kohärenten Decor mehr. Die Böden weisen hingegen oftmals einen älteren Decor auf. Signifikant ist das Zusammenspiel von Alt und Neu zwischen Boden und Wand jedoch nur in Haus IX 5,2, in dem das Paviment durch seine inkohärente Lage und sein Emblema mit figürlichen Darstellungen in den Zwickeln die Aufmerksamkeit auf sich zieht. In den anderen Räumen erscheinen die Böden hingegen wie in Haus IX 5,6.17 zeitgemäß oder wie in Haus IX 5,11.13 zeitlos und lassen keine zeitliche Differenz erkennen. Bei der Erneuerung der Wände verfolgte man außerdem unterschiedliche Ziele, die stark vom Zustand des Hauses zwischen 62 und 79 n. Chr. abhängig waren und sich nicht in ein gemeinsames Schema überführen lassen.

Ein Blick über die Insula IX 5 hinaus zeigt, dass sich die beobachteten Entwicklungen in der gesamten Regio IX wiederfinden lassen. Mit 17 von 28 Häusern weisen bei weitem nicht mehr alle Wohnbauten ein Tablinum auf. In der Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24) und der Casa del Centenario (IX 8,3.7)[22] existieren dagegen sogar zwei Tablina, sodass sich insgesamt 19 Tablina auf der Regio IX befinden. Sie gehören zu den besonders häufig erneuerten Räumen, denn bereits elf von ihnen sind 79 n. Chr. mit Wandmalereien vierten Stils ausgestattet[23]. Auch hinsichtlich der Gestaltung entsprechen die restlichen Tablina der Regio IX denen der Insula IX 5. Neben fünf Tablina, die eher eine zurückgenommene Ornamentik mit einfacher Felderteilung, Kandelabern und Filigranborten, aber keine figürliche Darstellungen aufweisen[24], existieren auch jeweils zwei mit Mythenbildern[25], Bildfeldern[26] und freischwebenden figürlichen Darstellungen[27].

---

20 Haug stellt fest, dass im dritten Stil der Ausblick in den Garten durch die Architektur noch einmal gezielter inszeniert wird und dass es sich um eine neuartige Verschränkung von Offenheit und Geschlossenheit handelt (Haug 2020, 524 f.).

21 Von einem Niedergang der Tablina wie ihn Tamm (1973, 54) beobachtet hat kann auf der Insula IX 5 somit nicht die Rede sein. Stattdessen ist erneut ein pragmatischer Umgang mit älteren Elementen zu erkennen. So werden die Tablina, sofern vorhanden, den Bedürfnissen angepasst und weiter genutzt.

22 Es handelt sich um die Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24) und die Casa del Centenario (IX 8,3.7).

23 Von den sieben übrigen weisen zwei keinen Decor mehr auf, vier einen dritten Stil und eine Wandmalerei ist heute so stark verblasst, dass sie sich nicht mehr zuordnen lässt.

24 Zum Beispiel der Casa della Fontana d'amore (IX 2,6–7) mit einer einfachen Felderteilung, Haus IX 2,26 mit einfachen Filigranborten, Tablinum (33) der Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24) mit einem zentralen Kandelaber, Haus IX 6,4–7 mit Mäander und Filigranborten und IX 7,24.25, das heute ebenfalls nur noch Filigranborten aufweist.

25 Es handelt sich um die Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29), die im Tablinum (h) Mythenbilder mit der fischenden Venus und Hermaphrodit und Mänade aufweist (vgl. PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1, 22.29 Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) 972 f. Abb. 31. 32) und Tablinum (15) in der Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24), in der Holzpinakes in die Wand eingelassen waren, bei denen es sich möglicherweise auch um Mythenbilder handelte (vgl. PPM IX (1999) 141–313 s. v. IX 3, 5.24 Casa di Marcus Lucretius (I. Bragantini) 251; Schefold 1957, 249).

26 Es handelt sich um Tablinum (k) der Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16) mit einer Darstellung der sogenannten drei Grazien (vgl. PPM IX (1999) 1–40 s. v. IX 2, 16 Casa di T. Dentatius Panthera (V. Sampaolo) 35 Abb. 59) und Tablinum (d) des Hauses IX 6,f-g mit Landschaftsdarstellungen (Vgl. PPM IX (1999) 733–735 s. v. IX 6, f-g (I. Bragantini) 735).

27 In Tablinum (i) des Hauses IX 2,10 sind kleine Vögel auf Bodenstreifen zu sehen (Vgl. PPM VIII (1998) 1091–1116 s. v. IX 2, 10 (V. Sampaolo) 1108 f. Abb. 25. 27). Die freischwebenden Figuren in Tablinum (e) des Hauses IX 2,18 sind hingegen nicht mehr genau zu erkennen (vgl. PPM IX (1999) 58–81 s. v. IX 2, 18 (V. Sampaolo) 67 Abb. 15).

In ihrer Gestaltung schließen die Tablina in der letzten Phase auf der Insula IX 5 somit an Tendenzen an, die bereits für den dritten Stil beobachtet wurden. Der Raum fungiert häufiger als Verbindungsstück zwischen den Höfen und seltener als Abschluss des Atriums, wie es noch im ersten Stil der Fall war[28]. Primär ist das Tablinum auf das Atrium ausgerichtet, von dem es oftmals nicht mal mehr durch Türen getrennt war[29]. Obwohl nur drei der sechs Häuser der Insula und 17 von 28 in der gesamten Regio Tablina aufweisen, kann in der letzten Phase nicht von einem Bedeutungsverlust die Rede sein[30]. Stattdessen ist erneut ein pragmatischer Umgang mit älteren Elementen zu erkennen, der keinem festgelegten Muster folgt. Die Tablina werden, sofern bereits vorhanden, den Bedürfnissen angepasst und weiter genutzt.

Auch die vollständig ausgestalteten Triclinia, Oeci und Säle liegen auf der Insula IX 5 in der Regel im vorderen Hausteil. Während sich an den Atrien drei Triclinia (Haus IX 5,2 (i) und Haus IX 5,14–16 (f) und (d')) und ein Oecus (IX 5,11.13 (k)) finden lassen, die über eine kohärente Ausstattung verfügen, existieren an den Peristylen auf der gesamten Insula nur zwei vollständig ausgestaltete große Räume. Es handelt sich um das Triclinium (p) der Casa dei Pigmei und Oecus (u) des Hauses IX 5,2. In den Triclinia und Oeci wird auch ein Unterschied zwischen Alt und Neu deutlich. Ein Sonderfall stellt das Triclinium (i) in Haus IX 5,11.13 dar, in dem lediglich an der Rückwand ein Bildfeld fehlt. Der Decor an den Aufenthaltsräumen der Atrien stammt, abgesehen von Triclinium (f) des Hauses IX 5,14–16, außerdem ausschließlich aus der letzten Phase. Am Peristyl weisen die Räume hingegen auch ältere Decor-Elemente auf[31]. Signifikant ist dort außerdem die Gestaltung der Säle der Häuser IX 5,2 und IX 5,14–16, die zwar größer sind als die Triclinia, aber eine konsistente und kohärente Gestaltung vermissen lassen. Sie erscheinen stattdessen unfertig und haben gegenüber den bereits erneuerten Triclinia am Atrium an Bedeutung eingebüßt.

Betrachtet man die gesamte Regio IX so wird deutlich, dass es sich bei dem Befund auf der Insula IX 5 nicht um einen Zufall handelt. Von den übrigen 28 Wohnhäusern verfügen 25 über mindestens einen großen Gelageraum, der als Triclinium oder Oecus angesprochen werden kann. Zwanzig Räume wurden bereits im vierten Stil ausgemalt[32]. Mit Hinblick auf die Struktur der Wandmalereien wird eine Fokussierung auf das Zentrum deutlich, denn in fast allen Triclinia wird das Zentrum von Durchblicken mit Architekturen oder Kandelabern flankiert. Außerdem unterscheidet sich das Bildelement im Zentrum in seiner Form immer von denen der flankierenden Seitenfelder[33]. Häufig werden ältere Mosaikböden oder sogar Opera sectilia beibehalten[34]. Die Triclinia auf der Insula IX 5 erinnern in der letzten Phase an den dritten Stil. Auch bei ihnen handelt es sich häufig um Räume, die durch ihre Gestaltung gegenüber den kleineren Aufenthaltsräumen hervorgehoben werden. Außerdem lässt sich auch die bereits im dritten Stil beliebte Fokussierung auf das Zentrum sowie eine Betonung der Rückwand erkennen[35]. Allerdings wird das Zentrum nun häufiger durch Durchblicke eingefasst und nicht mehr durch Architekturen gerahmt. Zwar

---

28 Haug 2020, 400 f.

29 So auch im Fall der Tablina (i) und (l) der Häuser IX 5,6.17 und IX 5,11.13.

30 Haug kann für die frühe Kaiserzeit feststellen, dass deutlich häufiger als zuvor auf ein Tablinum verzichtet wurde (Haug 2020, 401). Dabei handelt es sich nicht um eine neue Bauidee, sondern um eine Variante, die bereits in der Zeit des ersten Stils zu finden ist. Jung spricht von einem Bedeutungsverlust der Tablina, der durch die Öffnung zum Peristyl hin entstünde (Jung 1984, 83); Tamm äußert erstmals, dass die Tablina in der Kaiserzeit an Bedeutung verlieren würden (Tamm 1973, 54).

31 So ist Oecus (u) des Hauses IX 5,2 sicher älter und in Triclinium (p) der Casa dei Pigmei ist zwar die Datierung der Wandmalereien nicht gesichert, aber dort ist ein Paviment erkennbar, das einer vorangegangenen Phase angehört.

32 Vgl. PPM VIII und PPM IX.

33 Von den 19 Triclinia vierten Stils weisen in der Regio IX sieben im Zentrum ein Mythenbild auf, das von freischwebenden Figuren wie Eroten, Musen oder Victorien, kleinen Bildfeldern mit Objekten, Figuren, Landschaften, Medaillons mit Landschaften, oder Porträts eingefasst wird.

34 Insgesamt fünf Triclinia weisen Pavimente auf, die älter datiert werden. Es handelt sich um die Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20), das Haus IX 2,10, Triclinium (16) der Casa di Marcus Lucretius (IX 3,5.24) sowie die Triclinia (7) und (8) der Casa del Centenario (IX 8,3.7).

35 S. Haug 2020, 437 mit Verweis auf Romizzi 2006, 84 f.

weisen die Durchblicke häufig auch Architekturen wie Portiken oder Portale auf, doch teilweise zeigen sie auch Kandelaber. Die im dritten Stil beliebte Teilung in einen Vor- und einen Hauptraum verliert hingegen an Beliebtheit[36].

3. Abschluss

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass die Entwicklung auf der Insula IX 5 im Jahr 79 n. Chr. maßgeblich von den bisher für Pompeji beobachteten Tendenzen abweicht, nach denen das Peristyl in der Kaiserzeit zunehmend an Bedeutung gewann und zum neuen Zentrum des Wohnens avancierte[37]. Weder lässt sich auf der Insula IX 5 feststellen, dass große Speisesäle wie Raum (v) des Hauses IX 5,2, Saal (m) des Hauses IX 5,14–16, oder Saal (f) der Casa di Giasone bei der Neugestaltung besonders im Fokus standen, noch werden die Peristyle als aufwendiger Decor-Raum mit einer Vielzahl von Ausstattungselementen wie Skulpturen, Plastiken, Wandmalereien und Wasserspielen präsentiert[38]. Im Gegensatz zum bislang vorherrschenden Narrativ, nach dem die Atrien seit republikanischer Zeit an Bedeutung verloren haben[39], ist auf der Insula IX 5 in der letzten Phase das Gegenteil zu beobachten. In den fast vollständig neu ausgestalteten Häusern (IX 5,6.17 und IX 5,11.13) liegen die Wohnräume in der letzten Phase vorzugsweise am Atrium. Aber auch in den Häusern, die nur teilweise wieder einen vollständigen Decor zeigen wie Haus IX 5,14–16 und Haus IX 5,2 konzentrierte man sich zunächst auf den vorderen Hausteil, sodass die Räume sich dort gegenüber dem Peristyl durch einen vollständigen Decor auszeichnen. Es ist auffällig, dass mit den Triclinia die Räume im Mittelpunkt stehen, die auch für die Teilnahme am sozialen Leben von Bedeutung sind. Die auf der Insula IX 5 gemachten Beobachtungen zu den Aufenthaltsräumen konnten sich durch einen Vergleich mit den übrigen Gebäuden auf der Regio IX zudem bestätigen lassen.

Hinsichtlich der Wirkung des Decors fällt auf, dass die neu ausgestatten Räume in der Regel in ein stimmiges Gesamtbild überführt werden konnten. Im Zusammenspiel von alten, neuen und unfertigen Elementen stellt sich hingegen häufig ein Bruch ein. Die dadurch entstehende inkohärente oder unfertige Wirkung lässt sich sowohl im Raum als auch raumübergreifend fassen. Eine Ausnahme stellt die zentrale Sichtachse dar, auf der der wahre Zustand des Hauses oftmals verborgen bleibt. Offensichtlich greifen an dieser Stelle die Decor-Entscheidungen und die Wirkung ineinander, mit dem Ergebnis, dass die Häuser einen kohärenten ersten Eindruck hinterlassen.

---

36 In der Regio IX lässt sie sich im vierten Stil nur in Triclinium (n) der Abitazione e botteghe 10,11 e 13 (IX 1,12) nachweisen.

37 Haug 2020, 402–407; vgl. Dickmann 1999, 370–374, der mit Blick auf die Cenationes für die frühe Kaiserzeit postuliert, dass man bestrebt war, immer größere und aufwendig ausgestaltete Aufenthaltsräume am Peristyl zu errichten. Gleichzeitig veränderten sich zwar auch die Atrien, doch gestaltete man diese in Schauräume und stattete sie großzügig mit Elementen aus, die sich ansonsten in den Gärten finden lassen.

38 Vgl. Haug 2020, 498–514. Selbstverständlich lässt sich der auf der Insula IX 5 gewonnene Eindruck nicht in ganz Pompeji bestätigen. Beispielsweise zeigen die Casa del Menandro (I 10,4) oder die Casa dei Vettii (VI 15,1) einen aufwendigen Decor am Peristyl. In der Casa dei Vettii (VI 15,1) stehen mit den großen Räumen (q) und (r) zwei Aufenthaltsräume zur Verfügung, die sich auf das Peristyl öffnen, welches einen Decor vierten Stils aufweist und zahlreiche Ausstattungselemente wie kleine Skulpturen, einen Marmortisch und ein Marmorbecken besitzt (vgl. PPM V (1994) 468–572 s. v. VI 15, 1 Casa dei Vettii (V. Sampaolo) 498–505 Abb. 49–61; <https://pompeiiinpictures.org/R6/6%2015%2001%20peristyle.htm> (13.07.2021).

39 S. o. zur Entwicklung des Atriumhauses. Jüngst wurde das traditionelle Modell jedoch kritisiert. So interpretiert Haug die Veränderungen, die im dritten Stil in den Atrien zu beobachten sind, als Wandel und nicht als Bedeutungsverlust. Atrien würden in diesem Zusammenhang zu Schauräumen avancieren (s. hierzu Haug 2020, 400). Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt bereits Dickmann 1999, 301–312. Auch Anderson – Robinson äußern sich mit Hinblick auf die von ihnen beobachten Entwicklungen kritisch zum bislang vorherrschenden Modell (Anderson – Robinson 2018, 53–56).

Bibliographie

Antike Autoren

Apollod. Apollodor, Bibliotheke. Götter- und Heldensagen, hrsg., übers. und erl. von Paul Dräger (Düsseldorf 2005)
Hes. fr. Hesiod, Fragmenta Hesiodea, hrsg. und übers. von Reinhold Merkelbach und Martin West (Oxford 1967)
Hyg. fab. Hyginus, Fables, hrsg. und übers. von Jean-Yves Boriaud (Paris 1991)
Ov. met. Ovid, Metamorphosen, hrsg. und übers. von Gerhard Fink (Düsseldorf 2004)
Paus. Pausanias, Reisen in Griechenland Bd. 3. Delphoi. Bücher VIII–X; Arkadien, Boiotien, Phokis, hrsg. und übers. von Felix Eckstein und Ernst Meyer (Zürich 1989)
Plin. nat. Plinius Secundus, Naturkunde Buch 35. Farben Malerei Plastik. Naturalis Historiae. Lateinisch-deutsch, hrsg. und übers. von Roderich König (Stuttgart 1989)
Sen. epist. Seneca, Epistulae morales ad Lucilium. Lateinisch-Deutsch = Briefe an Lucilius Bd. 2, hrsg. und übers. von Rainer Nickel (Düsseldorf 2009)
Stat. ach. Statius, Stace, Achilléide, hrsg. und übers. von François Ripoll und Jean Soubiran (Leuven 2008)
Stat. silv. Statius, Silvae, hrsg. und übers. von David. R. Shackleton Bailey (Cambridge 2015)
Suet. Aug. Suetonius Tranquillus, Die Kaiserviten. Lateinisch-deutsch, hrsg. und übers. von Hans Martinet (Düsseldorf 2000)
Suet. Claud. Suetonius Tranquillus, Die Kaiserviten. Lateinisch-deutsch, hrsg. und übers. von Hans Martinet (Düsseldorf 2000)
Tac. Ann. Cornelius Tacitus, Annalen. Lateinisch-deutsch, hrsg. und übers. von Erich Heller (Düsseldorf 2002)
Vitr. Vitruvius: Zehn Bücher über Architektur, hrsg., übers. und erl. von Curt Fensterbusch (Darmstadt 1987)

Literatur

Adam 1994: J. P. Adam, Roman Building: Materials and Techniques (London 1994)
Adam 2007: J. P. Adam, Building Materials, Construction Techniques and Chronologies, in: Dobbins – Foss 2007, 98–113
Alexandridis 2008: A. Alexandridis, Wenn Götter lieben, wenn Götter Strafen. Zur Ikonographie der Zoophilie im griechischen Mythos, in: A. Alexandridis (Hrsg.), Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposion vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock (Wiesbaden 2008) 285–311
Allison 1992: P. Allison, The Relationship between Wall-Decoration and Room-Type in Pompeian Houses. A Case Study of the Casa della Caccia Antica, JRA 5, 1992, 235–249
Allison 1995: P. M. Allison, On-Going Seismic Activity and its Effects on the Living Conditions in Pompeii in the Last Decades, in: Fröhlich – Jacobelli 1995, 183–190
Allison 2009: P. M. Allison, Domestic Spaces and Activities, in: Dobbins – Foss 2007, 311–320
Allison – Sear 2002: P. M. Allison – F. B. Sear, Casa della Caccia Antica (VII 4, 48), Häuser in Pompeji 11 (München 2002)
Allroggen-Bedel 1993: A. Allroggen-Bedel, ‚Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen' als Problem der Wandmalereiforschung, in: E. M. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the 5th International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam, 8–12 September 1992, BABesch Suppl. 3 (Leiden 1993) 145–153
Allroggen-Bedel 2014: A. Allroggen-Bedel, Zeitstil und Lokalstil. Überlegungen zur Methodik, in: N. Zimmermann (Hrsg.), Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13.–17. September 2010 in Ephesos (Wien 2014) 41–53
Anderson – Robinson 2018: A. M. Anderson – D. Robinson, The House of the Surgeon, Pompeii: Excavations in the Casa del Chirurgo (VI 1,9–10.23) (Oxford 2018)
Andreae 1990: M. T. Andreae, Tiermegalographien in pompejanischen Gärten. Die sogenannten Paradeisos Darstellungen, RStPomp 4, 1990, 45–124
Andreau 1973: J. Andreau, Histoire des séismes et histoire économique. Le tremblement de terre de Pompéi (62 ap. J.-C.), AnnEconSocCiv 28.2, 1973, 369–395
Andreau 1984: J. Andreau, Il terremoto del 62, in: F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana (Neapel 1984) 40–44
de Angelis u. a. 2012: F. de Angelis – J. A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (Hrsg.), Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ‚arte plebea' bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker Rom Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007 (Wiesbaden 2012)

https://doi.org/10.1515/9783111012735-006

de Angelis u. a. 2012a: F. de Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff, Einführung. ‚Arte plebea' – Standortbestimmungen in der Diskussion, in: de Angelis u. a. 2012, 7–14
Anguissola 2010: Anguissola, Intimità a Pompei. Riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei, Image and Context 8 (Berlin 2010)
Aoyagi – Pappalardo 2006: M. Aoyagi – U. Pappalardo, Introduzione, in: M. Aoyagi – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompei. (Regiones VI–VII). Insula Occidentalis (Neapel 2006) 11–31
Archer 1981: W. C. Archer, The Paintings of the Casa dei Vettii in Pompeii (Diss. University of Virginia 1981)
Archer 1990: W. C. Archer, The Paintings in the alae of the Casa dei Vettii and a Definition of the Fourth Pompeian Style, AJA 94, 1990, 95–123
Bacchetta 2006: A. Bacchetta, Oscilla. Rilievi sospesi di età romana (Mailand 2006)
Badel 2007: C. Badel, L'audience chez les sénateurs, in: J.-P. Caillet – M. Sot (Hrsg.), L'audience. Rituels et cadres spatiaux dans l'Antiquité et le haut Moyen Age (Paris 2007) 141–164
Baldassarre 1981: I. Baldassarre, Piramo e Thisbe: dal mito all'immagine, In: L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat. Table ronde de Rome (10–11 mai 1979), CEFR 55, 1981, 337–351
Barbet 1981: A. Barbet, Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompéi, MEFRA 93.2, 1981, 917–998
Barbet 1985: A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985)
Barham 2018: N. Barham, Esteemed Ornament: An Overlooked Value for Approaching Roman Visual Culture, in: Dietrich – Squire 2018, 279–298
Barker 2015: S. J. Barker, The Marble Pavements and Wall Revetment of Diaeta 78, Villa A, Oplontis, Musiva and Sectilia. An International Journal for the Study of Ancient Pavements and Wall Revetments in their Decorative and Architectural Context 9, 2015, 15–60
Barker 2022: S. J. Barker, Marble Wall Revetment in Central Italy during the First Century A.D. Aesthetics and Decorative Effects, in: A. Haug – A. Hielscher – M. Taylor Lauritsen, Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function (Berlin 2022) 67–93
Barrett 2017: C. E. Barrett, Recontextualizing Nilotic Scenes. Interactive Landscapes in the Garden of the Casa dell'Efebo, Pompeii, AJA 121, 2017, 293–332
Barrett 2019: C. E. Barrett, Domesticating Empire. Egyptian Landscapes in Pompeian Gardens (Oxford 2019)
Bastet 1964: F. L. Bastet, Wann fing der Vierte Stil an?, BABesch 39, 1964, 149–155
Bastet – de Vos 1979: F. L. Bastet – M. de Vos, Il terzo stile pompeiano, Archeologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome 4 (Den Haag 1979)
Benjamin 1935: W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: A. Ziemann (Hrsg.), Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader (Wiesbaden 2019) 7–17, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15787-6_2> (02.07.2021)
Bergmann 1995: B. Bergmann, Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions, HarvStClPhil 97, 1995, 79–120
Bergmann 1996: B. Bergmann, The Pregnant Moment. Tragic Wives in the Roman Interior, in: N. Kampen – B. Bergmann (Hrsg.), Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy (Cambridge 1996) 199–218
Bergmann 2008: B. Bergmann, Staging the Supernatural: Interior Gardens of Pompeian Houses, in: C. C. Mattusch (Hrsg.), Pompeii and the Roman Villa. Art and Culture around the Bay of Naples, Exhibition catalogue Washington, National Gallery of Art, October 19, 2008 – March 22, 2009 (New York 2008) 53–69
Bergmann 2014: B. Bergmann, The Concept of Boundary in the Roman Garden, in: K. Coleman (Hrsg.), Le jardin dans l'antiquité (Vandoevres 2014), 245–289
Bergmann 2018: B. Bergmann, Frescoes in Roman Gardens, in: Jashemski u. a. 2018, 278–316
Bergmann 2018a: B. Bergmann, Art Face Value. Painted Ladies on Pompeian Walls, in: Longfellow – Perry 2018, 142–165
Beyen 1938: H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I (Den Haag 1938)
Beyen 1958: H. G. Beyen, Das stilistische und chronologische Verhältnis der letzten drei pompejanischen Stile, AntSurv 2, 1958, 349–364
Beyen 1960: H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil II 1 (Den Haag 1960)
Beyen 1964: H. G. Beyen, Die neuentdeckten Malereien auf dem Palatin, BABesch 39, 1964, 140–143
Bianchi Bandinelli 1967: R. Bianchi Bandinelli, Arte plebea, DialA 1, 7–19
Bielfeldt 2005: R. Bielfeldt, Orestes auf römischen Sarkophagen (München 2005)
Blake 1930: M. E. Blake, The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire, MemAmAc 8, 1930, 1–159
Böhme 1995: G. Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik (Frankfurt a. M. 1995)
Bonazzi u. a. 2007: A. Bonazzi, S. Santoro, E. Mastrobattista, Caratterizzazione archometrica delle malte e degli intonaci dell'insula del Centenario, In: S. Santoro (Hrsg.), Pompei. Insula del Centenario (IX, 8). 1 Indagini diagnostiche geofisiche e analisi archeometriche (Bologna 2007) 93–128
Bonifacio 1997: R. Bonifacio, Ritratti romani da Pompei (Rom 1997)
Bonifacio 2016: G. Bonifacio, Progetto GPP, Intervento L Regio IX Ins. V, civ. 8, 9, 10 Casa dei Pigmei. Restauro apparati decorativi parietali e pavimentali, RStPomp 27, 2016, 132

Borg 2015: B. Borg (Hrsg.), A Companion to Roman Art (Chichester 2015)
Boyce 1937: G. K. Boyce, Corpus Lararia of Pompeii, MemAmAc 14, 1937, 7–112
Bragantini 1981: I. Bragantini, Tra il III e il IV stile. Ipotesi per l'identificazione di una fase della pittura pompeiana, in: in Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione. Foro Romano – Curia Senatus – Luglio–Settembre 1981. Pompei, Antiquarium, Ottobre 1981. Ausstellungskatalog Rom (Rom 1981) 106–118
Bragantini 2004: I. Bragantini, Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana, JRA 17, 2004, 131–145
Brain 2016: C. Brain, Venus in Pompeian Domestic Space. Decoration and Context, in: R. Cascino – F. de Stefano – A. Lepone – C. M. Marchetti (Hrsg.), TRAC 2016. Proceedings of the 26th Theoretical Roman Archaeology Conference, Sapienza University of Rome, 16th–19th March 2016 (Rom 2017) 51–66
Bricault u. a. 2007: L. Bricault – M. J. Versluys – P. G. P. Meyboom (Hrsg.), Nile into Tiber. Egypt in the Roman World. Proceedings of the 3rd International Conference of Isis Studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11–14 2005 (Leiden 2007)
Brilliant 1984: R. Brilliant, Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art (Ithaca 1984)
Brothers 1996: A. J. Brothers, Urban Housing, in: I. M. Barton (Hrsg.), Roman Domestic Buildings (Exeter 1996) 33–63
Bruni 2018: V. Bruni, La Casa VII 16 1,12–14. Un caso di studio sulle trasformazioni delle case a terrazza dell'Insula Occidentalis a Pompei, RStPomp 29, 2018, 87–114
Cain 2009: H. U. Cain, Aurea Aetas. Die Blütezeit des Leipziger Antikenmuseums zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Leipzig 2009)
Carafa 2005: P. Carafa, Pubblicando la Casa di Giuseppe II (VIII 2, 38–39) e il Foro Triangolare, in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi, Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano. Atti del convegno internazionale, Roma 28–30 novembre 2002 (Neapel 2005) 19–35
Carafa 2011: P. Carafa, Minervae et Marti et Herculi aedes doricae fient (Vitr. 1.2.5.). The Monumental History of the Sanctuary in Pompeii's So-called Triangular Forum, in: S. J. R. Ellis (Hrsg.), The Making of Pompeii: Studies in the History and Urban Development of an Ancient Town, JRA Suppl. 85 (Portsmouth 2011) 89–112
Carrington 1933: J. R. Carrington, Notes on the Building Materials of Pompeii, JRS 23, 1933, 125–138
Castrén 1975: P. Castrén, Ordo populusque Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii (Rom 1975)
Castrén 1984: P. Castrén, L'amministrazione municipal, in: F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana (Neapel 1984) 45–55
Castrén u. a. 2008: P. Castrén – R. Berg – A. Tammisto – E.-M. Viitanen, In the Heart of Pompeii. Archaeological Studies in the Casa di Marco Lucrezio (IX, 3, 5.24), in: P.G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (Hrsg.), Nuove ricerche archeologiche nell'area Vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del Convegno Internazionale, Roma 1–3 febbraio 2007, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 25 (Rom 2008) 331–340
Chiaramonte 2007: C. Chiaramonte, The Walls and Gates, in: Dobbins – Foss 2007, 140–149
Clarke 1991: J. R. Clarke, The Decor of the House of Jupiter and Ganymede at Ostia Antica: Private Residence turned Gay Hotel?, in: K. Gazda (Hrsg.), Roman Art in the Private Sphere (Michigan 1991) 89–104
Clarke 2001: J. R. Clarke, Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C.–A.D. 250 (Berkeley 2001)
Clarke 2002: J. R. Clarke, Look Who's Laughing at Sex. Men and Women Viewers in the Apodyterium of the Suburban Baths at Pompeii, in: D. Frederick (Hrsg.), The Roman Gaze. Vision, Power and the Body (Baltimore 2002) 149–181
Clarke 2007: J. R. Clarke, Looking at Laughter. Humor, Power, and Trangression in Roman Visual Culture, 100 B.C. – A.D. 250 (Berkeley 2007)
Clarke 2014: J. R. Clarke, Domus/Single Family House, in: R. B. Ulrich – C. K. Quenemoen (Hrsg.), A Companion to Roman Architecture (Chichester 2014) 342–362
Cline 2014: L. K. Cline, Painted Pavements. Illusion and Imitation at Villa A ('of Poppaea') at Oplontis, in: S. Lepinski – S. McFadden (Hrsg.), Beyond Iconography. Materials Methods, and Meaning in Ancient Surface Decoration (Boston 2015) 205–218
Coarelli 2012: F. Coarelli, Palatium. Il Palatino dalle origini all'impero (Rom 2012)
Colpo 2005: I. Colpo, La Formazione del Repertorio. Immagini di Ganimede dall'Area Vesuviana, Eidola 2, 2005, 67–93
Colpo 2011: I. Colpo, Tutte le Arianne di Ovidio, Eidola 8, 2011, 65–77
Comparetti – de Petra 1883: D. Comparetti – G. de Petra, La villa ercolanese dei Pisoni. I suoi monumenti e la sua biblioteca. Ricerche e notizie per Domenico Comparetti e Giulio De Petra (Torino 1883)
Conticello 1990: B. Conticello, Fotografi a Pompei nell'800 dalle collezioni del Museo Alinari (Florenz 1990)
Coralini 2000: A. Coralini, Ercole e Onfale nella pittura pompeiana. Probleme di identificazione, OGNUS 8, 2000, 69–92
Coralini 2001: A. Coralini, Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case pompeiane della regione vesuviana (I secolo a.C. – 79 d.C.) (Neapel 2001)

Coralini 2017: A. Coralini, Pompei, Insula IX, 8: vecchie e nuovi scavi (1879-), Studi e scavi 40 (Bologna 2017)
Cova 2013: E. Cova, Cupboards, Closets, and Shelves. Storage in the Pompeian House, Phoenix 67, 2013, 373–391
De Franciscis 1951: A. De Franciscis, Il ritratto romano a Pompei (Neapel 1951)
Delbarre u. a. 2008: S. Delbarre – M. Fuchs – C. A. Paratte, Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting, in: S. Mustafa, IV. Uluslararası Türkiye mosaik korpusu sempozyumu bildirileri 'Geçmişten Günümüze Mozaik Köprüsü' = the Proceedings of the IVth International Mosaic Corpus of Turkey 'The Mosaic Bridge from Past to Present', 6–10 Haziran/June 2007 – Gaziantep (Bursa 2008) 35–42
Dessales 2019: H. Dessales, Le partage de l'eau. Fontaines et distribution hydraulique dans l'architecture domestique de l'Occident romain (Rome 2019)
Dickmann 1999: J. A. Dickmann, Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus, Studien zur antiken Stadt 4 (München 1999)
Dietrich – Squire 2018: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018)
Dobbins – Foss 2007: J. J. Dobbins – P.W. Foss (Hrsg.), The World of Pompei (New York 2007)
Döhl – Zanker 1979: H. Döhl – P. Zanker, La scultura, in: F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana (Neapel 1979) 177–210
Drerup 1959: H. Drerup, Bildraum und Realraum in der römischen Architektur, RM 66, 1959, 147–174
Dwyer 1982: E. J. Dwyer, Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and their Contents (Rom 1982)
Dyck 1996: A. R. Dyck, A Commentary on Cicero, De Officiis (Michigan 1996)
Ehrhardt 1987: W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien. Von der späten Republik bis zur Zeit Neros (Mainz 1987)
Ehrhardt 1995: W. Ehrhardt, Seismische Schäden und Reparaturen in der Casa di Paqius Proculus (I 7,1) in Pompeji, in: Fröhlich – Jacobelli 1995, 57–65
Ehrhardt 1997: W. Ehrhardt, Beseitigung und Restaurierung von Wanddekorationen, oder wie verhalten sich die späteren zu den vorausgegangenen pompejanischen Stilen?, in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), I temi figurativi nella pittura parietale antica, IV secolo a.C. – IV secolo d.C. Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica (Imola 2007) 55–58
Ehrhardt 2004: W. Ehrhardt, Casa delle Nozze d'argento (V 2,i), Häuser in Pompeji 12 (München 2004)
Ehrhardt 2012: W. Ehrhardt, Dekorations- und Wohnkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Wandmalereien, Palilia 26 (Wiesbaden 2012)
Ellis 2000: S. P. Ellis, Roman Housing (London 2000)
Elsner 2007: J. Elsner, Viewer as Image. Intimations of Narcissus, in: J. Elsner (Hrsg.), Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art und Text (Princeton 2007) 132–176
Elsner 2007a: J. Elsner, Viewing Ariadne: from Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World, ClPhil 102, 2007, 20–44
Eristov 2014: H. Eristov, Peintures de jardins à Pompéi: Une question de point de vue, in: É. Morvillez (Hrsg.), Paradeisos. Genèse et Métamorphose de la Notion de Paradis dans l'Antiquité. Actes du colloque international organisé par Éric Morvillez Avignion 20–22 mars 2009, Orient &Méditerranée 15 (Paris 2014)
Eschebach 1993: H. Eschebach – L. Eschebach, Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji (Köln 1993)
Eschebach 1995: H. Eschebach – L. Eschebach (Hrsg), Pompeji: vom 7. Jahrhundert v. Chr. bis 79 n. Chr. (Köln 1995)
Esposito 2006: D. Esposito, Appunti per lo studio della pittura di Ercolano, CronErcol 36, 2006, 247–255
Esposito 2009: D. Esposito, Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 28 (Rom 2009)
Esposito – Moormann 2021: D. Esposito – E. M. Moormann, Roman Wall Painting under the Flavians. Continuation or New Developments?, in: R. Thomas (Hrsg.), Local Styles or Common Pattern Books in Roman Wall Painting and Mosaics, Archaeology and Economy in the Ancient World 22 (Heidelberg 2021) 33–47
Fadda 1975: N. Fadda, Gli impluvi modanati delle case di Pompei, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten. (Internationales Kolloquium Essen 11.–14. Juni 1973) (Recklinghausen 1975) 161–166
Fant 2007: J. C. Fant, Real and Painted (Imitation) Marble at Pompeii, in: Dobbins – Foss 2007, 336–346
Farrar 1998: L. Farrar, Ancient Roman Gardens (Stroud 1998)
Fejfer 2008: J. Fejfer, Roman Portraits in Context (Berlin 2008)
Fejfer 2015: J. Fejfer, Roman Portrait, in: Borg 2015, 231–251
Fiorelli 1877: G. Fiorelli, Pompei. Regio IX, NSc, 1876/1877, 330–333. 247–251. 274 f.
Fiorelli 1878: G. Fiorelli, Pompei. Regio IX, NSc, 1878, 41–42. 146. 180–184. 261–269. 338 f. 583 f.
Fischer 2010: M. Fischer, Between Hunter and Hunted. Narcissus and his Image in Classical Visual Representation, Assaph 13/14, 2010, 141–158

Fittschen 2015: K. Fittschen, Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits, in: Borg 2015, 52–70
Flohr 2005: M. Flohr, Keeping up Appearances. Design, History and Use of domus VI 14, 21–22, RStPomp 16, 2005, 37–63
Flohr 2007: M. Flohr 'Nec quicquam ingenuum habere potest officina? Spatial Contexts of Urban Production at Pompeii, AD 79', BABesch 82, 129–148
Flohr 2013: M. Flohr, Rez. zu E. Mayer, The Ancient Middle Classes. Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire 100 BCE – 250 CE (Cambridge 2012), JRS 103, 2013, 308–309
Flohr 2017: M. Flohr, Quantifying Pompeii. Population, Inequality, and the Urban Economy, in: M. Flohr – A. Wilson (Hrsg.), The Economy of Pompeii (Oxford 2017) 53–84
Flower 2017: H. I. Flower, The Dancing Lares and the Serpent in the Garden. Religion at the Roman Street Corner (Princeton 2017)
Foss 1997: P. W. Foss, Watchful Lares. Roman Household Organization and the Rituals of Cooking and Dining, in: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond, JRA Suppl. 22 (Portsmouth 1997) 196–218
Freccero 2018: A. Freccero, Wall Decoration in Pompeii. Plaster, Stucco, Paint (Neapel 2018)
Frederick 1995: D. Frederick, Beyond the Atrium to Ariadne. Erotic Painting and Visual Pleasure in the Roman House, ClAnt 14, 1995, 266–287
Fridell Anter 2006: K. Fridell Anter, Colours in Pompeiian Cityscape. Adding Pieces to the Puzzle, Color Research and Application 31, 2006, 331–340
Friedland u. a. 2015: E. A. Friedland – M. G. Sobocinski – E. K. Gazda (Hrsg.), The Oxford Handbook of Roman Sculpture (Oxford 2015)
Fröhlich 1991: T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur ‚volkstümlichen' pompejanischen Malerei, RM Ergh. 32 (Mainz 1991)
Fröhlich – Jacobelli 1995: T. Fröhlich – L. Jacobelli (Hrsg.), Archäologie und Seismologie. La Regione Vesuviana dal 62 al 79 D. C. Problemi Archeologici e Sismologici. Colloquium Boscoreale 26.–27. November 1993 (Monaco 1995)
Fullerton 2015: M. D. Fullerton, Style. Applications and Limitations, in: Friedland u. a. 2015, 209–223
Gallo 1988: A. Gallo, Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano, RstPomp 2, 1988, 57–80
Gazda 1991: E. K. Gazda (Hrsg.), Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula (Ann Arbor 1991)
Gazda 2015: E. K: Gazda, Domestic Displays, in: Friedland u. a. 2015, 374–389
Gee 2010: R. Gee, Fourth Style Responses to 'Period Rooms' of the Second and Third Styles at Villa A ('of Poppaea') at Oplontis, in: N. Zimmermann (Hrsg.), Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13.–17. September 2010 in Ephesos (Wien 2014) 89–95
Ghedini 1997: F. Ghedini, Achille nel repertorio musivo tardo antico fra tradizione e innovazione, in: D. Paunier – C. Schmidt (Hrsg.), La mosaïque gréco-romaine 8,2, Cahiers d'archéologie romande 86 (Lausanne 2001) 58–73
Giacobello 2008: F. Giacobello, Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico (Milano 2008)
Giacobello 2011: F. Giacobello, Testimonianze del culto dei Lari dall'area vesuviana. Significato e nuove interpretazioni, in: F. Ghedini – M. Bassani (Hrsg.), Religionem Significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei sacra privata. Atti dell'incontro di studi, Padova, 8–9 giugno 2009, Antenor Quaderni 19 (Padua 2011) 84–89
Göbel 2016: H. K. Göbel, Die atmosphärische Vermittlung der Moderne. Architektur und Gebäude in praxeologischer Perspektive, in: H. Schäfer (Hrsg.), Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm (Bielefeld 2016) 199–220
Goldbeck 2010: F. Goldbeck, Salutationes. Die Morgenbegrüßungen in Rom in der Republik und der frühen Kaiserzeit (Berlin 2010)
Gombrich 1980: E. H. Gombrich, The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art² (Oxford 1980)
Goulet 2001: C. C. Goulet, The 'Zebra Stripe' Design. An Investigation of Roman Wall Painting in the Periphery, RStPomp 12/13, 2001/2002, 53–94
van der Graaff 2019: I. van der Graaff, The Fortifications of Pompeii and Ancient Italy (London 2019)
Grandi – Guidobaldi 2005: M. Grandi – F. Guidobaldi, Proposta di classificazione dei cementizi e mosaici omogenei ed eterogeni, in: C. Angelelli (Hrsg.), Atti dell'XI Colloquio AISCOM, Ancona, 16–19 febbraio 2005 (Tivoli 2006) 31–38
Gury 1986: F. Gury, La forge du destin. A propos d'une série de peintures pompéiennes du IVe style, MEFRA 98.2, 1986, 427–489
Guzzo 2012: P. G. Guzzo, Statuto e funzione delle pitture erotiche di Pompei, in: de Angelis u. a. 2012, 77–92
Guzzo – Scarano Ussani 2000: P. Guzzo – V. Scarano Ussani, Veneris figurae. Immagini di prostituzione e sfruttamento a Pompei (Neapel 2000)

Hackworth Petersen 2006: L. Hackworth Petersen, The Freedman in Roman Art and Art History (Cambridge 2006)
Hakanen 2014: V. Hakanen, A Perfect Scenery for Male Courtesans? Ganymede in Two Pompeian Wall Paintings, in: R. Berg – R. Neudecker (Hrsg.), The Roman Courtesan. Archaeological Reflections of a Literary Topos (Rom 2018) 167–180
Haug 2014: A. Haug, Das Ornamentale und die Produktion von Atmosphäre. Das Beispiel der Domus Aurea, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung (Wiesbaden 2014) 219–229
Haug 2020: A. Haug, Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen, Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 1 (Berlin 2020)
Haug 2021: A. Haug, Introduction. Principles of Décor, in: Haug – Lauritsen 2021, 1–14
Haug – Lauritsen 2021: A. Haug – T. Lauritsen, Principles of Decoration in the Roman World (Berlin 2021)
Haug 2022: A. Haug, Öffentliche Räume in Pompeji, Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 5 (Berlin 2022)
Helg 2018: R. Helg, Frontes. Le facciate nell'architettura e nell'urbanistica di Pompei e di Ercolano (Bologna 2018)
Heinrich 2002: E. Heinrich, Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 8 (München 2002)
Heldmann 2016: K. Heldmann, Europa und der Stier oder der Brautraub des Zeus. Die Entführung Europas in den Darstellungen der griechischen und römischen Antike (Göttingen 2016)
Hielscher 2022: A. Hielscher, ›Instrumenta domestica‹ aus Pompeji und ihr Design. Eine Untersuchung zur decorativen Gestaltung der Kleinfunde aus Insula I 10, Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 4 (Berlin 2022)
Hinterhöller-Klein 2015: M. Hinterhöller-Klein, Varietates Topiorum. Perspektive und Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern der römischen Wandmalereien vom 1. Jh. v. Chr. bis zum Ende der pompejanischen Stile (Wien 2015)
Hodske 2007: J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis (Stendal 2007)
Iacopi 1999: I. Iacopi, Domus Aurea (Mailand 1999)
Jacobelli 2003: L. Jacobelli, Gladiators at Pompeii (Los Angeles 2003)
Jansen 1992: G. C. M. Jansen, Painting in Roman Toilets, in: Moormann 1993, 29–33
Jashemski 1979: W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii. Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius I (New Rochelle 1979)
Jashemski 1993: W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii. Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius II. Appendices (New Rochelle 1993)
Jashemski u. a. 2018: W. F. Jashemski – K. L. Gleason – K. J. Hartswick – A.-A. Malek, Gardens of the Roman Empire (Cambridge 2018)
Joshel 2013: S. R. Joshel, Geographies of Slave Containment and Movement, in: M. George (Hrsg.), Roman Slavery and Roman Material Culture, Phoenix Suppl. 52 (Toronto 2013)
Joyce 2016: L. B. Joyce, Ariadne Transformed in Pompeii's House of Fabius Rufus, in: M. K. Heyn – A. I. Steinsapir (Hrsg.), Icon, Cult and Context. Sacred Spaces and Objects in the Classical World. An Edited Volume Featuring Papers Written by Former Students and Colleagues of Susan B. Downey on the Occasion of her Retirement (California 2016) 47–64
Jung 1984: F. Jung, Gebaute Bilder, AntK 27, 1984, 71–122
Kalkmann 1883: A. Kalkmann, Über Darstellungen der Hippolytos-Sage, AZ 41, 1883, 105–154
Kastenmeier 2007: P. Kastenmeier, I luoghi del lavoro domestico nella casa pompeiana (Rom 2007)
Kawamoto 2013: Y. Kawamoto, Reading Vitruvius De Architectura 6.5, in: Summaries of Technical Papers of Annual Meeting, Architectural Institute of Japan. History and Theory of Architecture 2013, 2013, 739 f. (aus dem Japanischen übersetzt mit Deepl)
Kemp-Lindemann 1977: D. Kemp-Lindemann, Hero und Leander, in: U. Höckmann – A. Krug (Hrsg.), Festschrift für Frank Brommer (Mainz 1977) 201–205
Knapp 1879: P. Knapp, Pitture di Pompei, in: Mau 1879, 100–112
Kockel u. a. 1986: V. Kockel – W. Ehrhardt – A. Hoffmann – D. Michel – F. Seiler – K. Stemmer – V. M. Strocka, Archäologische Funde und Forschungen in den Vesuvstädten 2, AA 1986, 443–569
Kramer 2007: J. Kramer, Vulgärlateinische Alltagsdokumente auf Papyri, Ostraka, Täfelchen und Inschriften (Berlin 2007)
Kuivalainen 2019: I. Kuivalainen, Domus Pompeiana M. Lucretii IX 3, 5.24. The Inscriptions, Works of Art and Finds from the Old and New Excavations (Helsinki 2019)
Laes 2011: C. Laes, Children in the Roman Empire. Outsiders within (Cambridge 2011)
Lahusen – Formigli 2001: G. Lahusen – E. Formigli, Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik (München 2001)
Laidlaw 1985: A. Laidlaw, The First Style in Pompeii: Painting and Architecture, Archaeologica 57 (Rom 1985)
Laken 2003: L. Laken, Zebrapatterns in Campanian Wall Painting. A Matter of Function, BABesch 78, 2003, 167–189

Laurence 1994: R. Laurence, Roman Pompeii. Space and Society (London1994)
Laurence – Wallace-Hadrill 1997: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond, JRA Suppl. 22 (Portsmouth 1997)
Lauritsen 2014: M. T. Lauritsen, Ante Ostium Contextualizing Boundaries in the Houses of Pompeii and Herculaneum (Edinburgh 2014)
Leach 1982: E. W. Leach, Patrons, Painters, and Patterns. The Anonymity of Romano-Campanian Painting and the Transition from the Second to the Third Style, in: B. K. Gold (Hrsg.), Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome (Austin 1982) 135–173
Leach 1997: E. W. Leach, Oecus on Ibycus. Investigating the Vocabulary of the Roman House, in: S. E. Bon – R. Jones (Hrsg.), Sequence and Space in Pompeii (Oxford 1997) 50–72
Leach 2004: E. W. Leach, The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples (Cambridge 2004)
Levin-Richardson 2019: S. Levin-Richardson, The Brothel of Pompeii. Sex, Class and Gender at the Margins of Roman Society (Cambridge 2019)
van de Liefvoort 2012: S. J. A. G. van de Liefvoort, Marmora Splendida. Marble and Marble Imitation in Domestic Decoration. Some Case Studies from Pompeii and Herculaneum, BABesch 87, 2012, 187–204
Ling 1995: R. Ling, Earthquake Damage in Pompeii I 10: One Earthquake or Two?, in: Fröhlich – Jacobelli 1995, 201–210
Ling 1997: R. Ling, The Insula of the Menander at Pompeii I. The Structures (Oxford 1997)
Ling – Ling 2005: R. Ling – L. Ling, The Insula of the Menander at Pompeii II. The Decorations (Oxford 2005)
Ling 2009: R. Ling, Theseus at the Gates of the Labyrinth. Interpreting a Pompeian Painting, BABesch 84, 2009, 111–120
Lohmann 2018: P. Lohmann, Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis, Materiale Textkulturen 16 (Berlin 2018)
Longfellow – Perry 2018: B. Longfellow – E. E. Perry (Hrsg.), Roman Artists, Patrons and Public Consumption. Familiar Works Reconsidered (Ann Arbor 2018)
Lorenz 1965: T. Lorenz, Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern (Mainz 1965)
Lorenz 2008: K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern, Image and Context 5 (Berlin 2008)
Maiuri 1942: A. Maiuri, L'ultima fase edilizia di Pompei (Rom 1942)
Maiuri 1958: A. Maiuri, Ercolano. I nuovi scavi (1927–1958) (Rom 1958)
Maiuri 1973: A. Maiuri, Alla ricerca di Pompei preromana. Saggi stratigrafici (Neapel 1973)
Malaise 2005: M. Malaise, Pour une terminologie et une analyse des cultes isiaques (Brüssel 2005)
Manni 1974: M. Manni, Le pitture della casa del Colonnato Tuscanico (Rom 1974)
Maratini 2017: C. Maratini, Le tecniche edilizie e l'arredo architettonico, in: Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, 327–339
Marmora Pompeiana 2008: Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 26 (Rom 2008)
Massoth 2005: S. Massoth, Untersuchungen zur römischen Gelagekultur am Beispiel der Gartentriclinia und Wandmalereien mit Darstellungen von convivia in Pompeji (Diss. Universität Heidelberg 2005)
Mastroroberto 1992: M. Mastroroberto, La scultura dei giardini, in: Mostra domus, viridaria, horti picti. Ausstellungskatalog Pompei, Casina dell'Aquila 1992 (Neapel 1992) 39–48
Mau 1879: A. Mau, Scavi di Pompei, Regio IX, BdI, 1879, 22–27. 48–56. 90–95. 113–116. 129–137. 193–210. 252–256. 258–268
Mau 1880: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI, 1880, 19–26. 73–87. 184–186
Mau 1882: A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882)
Mau 1908: A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst [2](Leipzig 1908)
Mayer 2012: E. Mayer, The Ancient Middle Classes. Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire, 100 BCE–250 CE (Cambridge 2012)
Mayeske 1972: M. B. J. B. Mayeske, Bakeries, Bakers and Bread at Pompeii. A Study in Social and Economic History (Diss. University of Maryland 1972)
Mazois 1824: Mazois, Les ruines de Pompei 2 (Paris 1824)
McAlpine 2014: L. McAlpine, Marble, Memory and Meaning in the Four Pompeian Styles of Wall Painting (Diss. University of Michigan Ann Arbor 2014)
McGinn 2002: T. A. McGinn, Pompeian Brothels and Social History, in: T. A. McGinn (Hrsg.), Pompeian Brothels, Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis, and the Herculaneum 'Basilica', JRA Suppl. 47 (Portsmouth 2002) 7–46
Meyboom – Versluys 2007: P. G. P. Meyboom – M. J. Versluys, The Meaning of Dwarfs in Nilotic Scenes, in: Bricault u. a. 2007, 170–208
Michel 1990: D. Michel, Casa dei Cei (I 6,15), Häuser in Pompeji 3 (München 1990)

Mielsch 1985: H. Mielsch, Buntmarmore aus Rom im Antikenmuseum Berlin (Berlin 1985)
Mielsch 2001: H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001)
Miniero 1987: P. Miniero, Stabiae. Indagini, rinvenimenti e ricerche nell'ager Stabianus, RStPomp 1, 1987, 178–190
Mogetta 2016: M. Mogetta, The Early Development of Concrete in the Domestic Architecture of pre-Roman Pompeii, JRA 29, 2016, 43–72
Monteix u. a. 2011: N. Monteix – S. Aho – L. Garnier – C. Hartz – É. Letellier – S. Zanella, Pompéi, *Pistrina*. Recherches sur les boulangeries de l'Italie romaine, *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome,* 306–313, <https://journals.openedition.org/cefr/328#tocto1n4> (29.06.2021)
Moormann 1988: E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Assen 1988)
Moormann 1993: E. M. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the 5th International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam, 8–12 September 1992, BABesch Suppl. 3 (Leiden 1993)
Moormann 2018: E. M. Moormann, Beyond the Four Styles. Reflections on Periodizations and Other Matter in Roman Wall Painting, in: Y. Dubois – U. Niffeler (Hrsg.), Pictores per Provincias II – Status Quaestionis. Actes du 13e Colloque de l'AIPMA Lausanne, 12–16 septembre 2016 (Basel 2018) 389–404
Moormann – Meyboom 2013: E. M. Moormann – P. G. P. Meyboom, Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma (Leuven 2013)
Morichi u. a. 2018: R. Morichi – R. Paone – F. Sampaolo, Pompei. Nuova cartografia informatizzata georiferita, Quaderni di Nova Bibliotheca Pompeiana. Series maior 2 (Rom 2018)
Morvillez 2014: É. Morvillez, Paradeisos. Genèse et Métamorphose de la Notion de Paradis dans l'Antiquité. Actes du colloque international organisé par Éric Morvillez, Avignion 20–22 mars 2009, Orient et Méditerranée 15 (Paris 2014)
Morvillez 2018: E. Morvillez, The Garden in the Domus, in: Jashemski u. a. 2018, 17–71
Moss 1988: C. F. Moss, Roman Marble Tables (Volume 1–4) (Diss. Princeton University 1988)
Muth 1998: S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, Archäologie und Geschichte 10 (Heidelberg 1998)
Neudecker 1988: R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (Mainz 1988)
Niccolini – Niccolini 2016: F. Niccolini – F. Niccolini, Houses and Monuments of Pompeii, hrsg. von V. Kockel und S. Schütze (Köln 2016)
Ohr 1991: K. F. Ohr, Die Basilika in Pompeji, Denkmäler antiker Architektur 17 (Berlin 1991)
Osanna 2019: M. Osanna, Pompei il tempo ritrovato. Le nuove scoperte (Mailand 2019)
Overbeck – Mau 1884: J. A. Overbeck – A. Mau, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken [4](Leipzig 1884)
Pappalardo 1995: U, Pappalardo, Osservazioni su un secondo grande terremoto a Pompei, in: Fröhlich – Jacobelli 1995, 191–194
Pernice 1932: E. Pernice, Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre und Truhen. Die hellenistische Kunst in Pompeji V (Berlin 1932)
Pernice 1938: E. Pernice, Pavimente und figürliche Mosaiken. Die hellenistische Kunst in Pompeji VI (Berlin 1938)
Perry 2005: E. E. Perry, The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome (Cambridge 2005)
Pesando 2008: F. Pesando, Case di età medio-sannitica nella Regio VI. Tipologia edilizia e apparati decorativi, in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (Hrsg.), Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del Convegno Internazionale, Roma 1–3 febbraio 2007 (Rom 2008) 159–172
Pesando – Giglio 2017: F. Pesando – M. Giglio (Hrsg.), Rileggere Pompei 5. L'insula 7 della Regio IX, Studi e ricerche del parco archeologico di Pompei 36 (Rom 2017)
Peters 1963: W. J. Th. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (Assen 1963)
Peters 1977: W.J. Th. Peters, La composizione delle pareti dipinte nella casa dei Vettii a Pompei, MededRom 39, 1977, 95–128
Pirson 1999: F. Pirson, Mietwohnungen in Pompeji und Herkulaneum: Untersuchungen zur Architektur, zum Wohnen und zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Vesuvstädte, Studien zur antiken Stadt 5 (München 1999)
Pisapia 2013: M. S. Pisapia, Pavimenti di I stile nella Casa di C. Iulius Polybius a Pompei (IX, 13, 1–3), in: C. Angelelli (Hrsg.), Atti del VII Colloquio AISCOM, Cremona, 14–17 marzo 2012 (Rom 2013) 433–444
Prehn 2018: W. Prehn, Sehen oder Gesehenwerden? Narziss in der pompejanischen Wandmalerei, Diss. Universität Hamburg 2015, <https://ediss.sub.uni-Hamburg.de//volltexte/2018/8986/pdf/Dissertation.pdf> (02.07.2021)
Presuhn 1878: E. Presuhn, Pompeji. Die neusten Ausgrabungen von 1874 bis 1878. Für Kunst und Alterthumsfreunde (Leipzig 1878)
Presuhn 1882: E. Presuhn, Pompeji. Die neusten Ausgrabungen von 1874 bis 1881. Für Kunst und Alterthumsfreunde (Leipzig 1882)
Rauws 2015: J. E. Rauws, Zebra Stripes. Minimal Art as 'Fifth Style' Wall Painting in Roman Campania, RStPomp 26/27, 2015/2016, 53–59

Richardson 1988: L. Richardson, Pompeii. An Architectural History (Baltimore 1988)
Ritter 1996: S. Ritter, Ercole e Onfale nell'arte romana dell'età tardo-repubblicana e augustea. In: C. Jourdain-Annequin – C. Bonnet (Hrsg.), IIe Rencontre héracléenne, Héraclès les femmes et le féminin. Actes du Colloque de Grenoble, Université des sciences sociales (Grenoble II), 22–23 octobre 1992, Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes 31 (Brüssel 1996) 89–102
Ritter 2017: S. Ritter, Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei, JdI 132, 2017, 225–270
Robert 1884: C. Robert, Ercole ed Auge sopra pitture Pompeiane, AdI 56, 1884, 75–87
Romizzi 2006: L. Romizzi, Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociologica ed iconologica, Quaderni di Ostraka 11 (Neapel 2006)
Rückert 1998: B. Rückert, Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes (Regensburg 1998)
Ruggieri 2019: N. Ruggieri, Prima di quel giorno a Pompei … Tecniche costruttive, vulnerabilità sismica, riparazioni e rinforzi al tempo dell'eruzione del 79 d.C. (Canterano 2019)
Scagliarini Corlàita 1974: D. Scagliarini Corlàita, Spazio e decorazione nella pittura pompeiana, Palladio 24, 1974–1976, 3–44
Schefold 1957: K. Schefold, Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive (Berlin 1957)
Schefold 1962: K. Schefold, Vergessenes Pompeji (Bern 1962)
Schefold 1972: K. Schefold, La peinture pompeienne. Essai sur l'evolution de sa signification (Brüssel 1972)
Seiler 1995: F. Seiler, Zur Lage der Erdbebenforschung in der Vesuvregion aus Sicht der Archäologie, in: Fröhlich – Jacobelli 1995, 23–28
Simon 1961: E. Simon, Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji, JdI 76, 1961, 111–172
Sinn 2015: F. Sinn, Decorative Art, in: Borg 2015, 301–320
Sogliano 1878: A. Sogliano, Scavi di Pompei. Regio IX, NSc (Serie 3) 3, 1878/1879, 263–269
Sogliano 1879: A. Sogliano, Le pitture murali campane scoverte negli anni 1867–79 (Neapel 1879)
Sogliano 1899: A. Sogliano, Scavi di Pompei. Regio V, NSc, 1899, 339–358
Soprano 1950: P. Soprano, I triclini all'aperto in Pompei, in: G. Macchiaroli (Hrsg.), Pompeiana: Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei (Neapel 1950) 288–310
Spano 1955: G. Spano, Paesaggio nilotico con pigmei difendentisi magicamente dai coccodrilli, MemLinc 8.2, 1955, 335–368
Spinazzola 1953: V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923) (Rom 1953)
Squire 2018: M. Squire, 'To Haunt, to Startle, and Way-lay': Approaching Ornament and Figure in Graeco-Roman Art, in: Dietrich – Squire 2018, 1–35
Staub 2009: T. Staub, Decorative Effects and Room Functions. The Evidence of Thresholds Studied in the Residential Quarters of Insula V 1, Pompeii, Opuscula: Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome, 2009, H. 2, 205–218
Staub-Gierow 1995: M. Staub-Gierow, Indizien für ein zweites Erdbeben? Beobachtungen in der Casa del Granduca (VII 4,65) und der Casa dei Capitelli Figurati (VII 4,57) in Pompeji, in: Fröhlich – Jacobelli 1995, 67–74
Stefani 1996: G. Stefani, Una particolare iconografia pompeiana. Adone Bambino, Ostraka 5, 1996, 149–154
Stein-Hölkeskamp 2005: E. Stein-Hölkeskamp, Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte (München 2005)
Stemmer 1992: K. Stemmer, Casa dell'Ara Massima (VI 16, 15–17), Häuser in Pompeji 6 (München 1992)
Strocka 1984: V. M. Strocka, Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8), Häuser in Pompeji 1 (Tübingen 1984)
Strocka 1984a: V. M. Strocka, Ein missverstandener Terminus des vierten Stils: Die Casa del Sacello Iliaco in Pompeji (I 6,4), RM 91, 1984, 125–140
Strocka 1987: V. M. Strocka, Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero, in: Pictores per provincias. Actes du 3e Colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches 23–31 août 1986, Aventicum V, Cahiers d'archéologie romande 43 (Avenches 1987) 29–39
Strocka 1991: V. M. Strocka, Casa del Labirinto (VI 11, 8–10), Häuser in Pompeji 4 (München 1991)
Strocka 1994: V. M. Strocka, Neubeginn und Steigerung des Principats. Zu den Ursachen des claudischen Stilwandels, in: V. M. Strocka (Hrsg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode? Internationales interdisziplinäres Symposion aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br., 16.–18. Februar 1991 (Mainz 1994) 191–220
Strocka 1995: V. M. Strocka, Die Chronologie des Vierten Stils. Von keinem Erdbeben erschüttert, in: Fröhlich – Jacobelli 1995, 175–180
Strocka 1997: V. M. Strocka, Mars und Venus in Blidprogrammen pompejanischer Häuser, in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), I Temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. – IV sec. d.C.). Atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Bologna 20–23 settembre 1995 (Bologna 1997) 129–134
Swetnam-Burland 2007: M. Swetnam-Burland, Egyptian Objects, Roman Contexts. A Taste for Aegyptiaca in Italy, in: Bricault u. a. 2007, 113–136

Swetnam-Burland 2018: M. Swetnam-Burland, Marriage Divine? Narratives of the Courtship of Mars and Venus in Roman Painting and Poetry, in: Longfellow – Perry 2018, 166–190
Tamm 1973: B. Tamm, Some Notes on Roman Houses, OpRom 9, 1973, 53–60
Tang 2006: B. Tang, Towards a Typology and Terminology of Ancient Pavements, AnalRom 32, 2006, 93–104
Tang 2018: B. Tang, Decorating Floors. The Tesserae-in-Mortar Technique in the Ancient World, AnalRom Suppl. 51 (Rom 2018)
Thomas 1995: R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (Mainz 1995)
Trilling 2001: J. Trilling, The Language of Ornament (London 2001)
Tuori – Nissin 2015: K. Tuori – L. Nissin (Hrsg.), Public and Private in the Roman House and Society, JRA Suppl. 102 (Portsmouth 2015)
Turnheim 2004: Y. Turnheim, Visual Art as Text: The Rape of Ganymede, in: M. F. Santi (Hrsg.), Studi di Archeologia in onore di Gustavo Traversari (Rom 2004) 895–905
Tybout 1989: R. A. Tybout, Aedificiorum figurae: Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology 7 (Amsterdam 1989)
Van Andringa 2009: W. Van Andringa, Quotidien des dieux et des hommes. La vie religieuse dans les cités du Vésuve à l'époque romaine (Rom 2009)
Van Buren 1932: A. W. Van Buren, Further Pompeian Studies, MemAmAc 10, 1932, 7–54
Varone 1994: A. Varone, Erotica pompeiana. Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei (Rom 1994)
Varone 1995: A. Varone, Più terremoti a Pompei? I nuovi dati degli scavi dell'Abbondanza, in: Fröhlich – Jacobelli 1995, 29–36
Varone – de Carolis, 1989: A. Varone – E. de Carolis (Hrsg.), Italienische Reise. Pompejanische Bilder in den deutschen archäologischen Sammlungen (Neapel 1989)
Vassal 2006: V. Vassal, Les pavements d'opus signinum. Technique, décor, fonction architecturale (Oxford 2006)
Venditto 2007: S. Venditto, L'immagine e il contesto. Scelte iconografiche, funzione e fruizione del mito nel mondo romano tra sfera domestica e funeraria, Diss. Universität Neapel Federico II 2007, <http://www.fedoa.unina.it/2508/> (04.07.2021)
Versluys 2002: M. J. Versluys, Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt (Leiden 2002)
de Vos 1991: M. de Vos, Paving Techniques at Pompei, Archaeological News 16, 1991, 36–60
Wachter 2019: Pompejanische Wandinschriften. Lateinisch-deutsch, hrsg. und übers. von Rudolf Wachter (Berlin 2019)
Wallace-Hadrill 1988: A. Wallace-Hadrill, The Social Structure of the Roman House, BSR 56, 1988, 43–97
Wallace-Hadrill 1994: A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (Princeton 1994)
Wallace-Hadrill 1995: A. Wallace-Hadrill, Public Honour and Private Shame. The Urban Texture of Pompei, in: K. Lomas – T. Cornell (Hrsg.), Urban Society in Roman Italy (London 1995) 39–63
Wallace-Hadrill 1997: A. Wallace-Hadrill, Rethinking the Roman Atrium House, in: Laurence – Wallace-Hadrill 1997, 219–240
Wallace-Hadrill 2007: A. Wallace-Hadrill, The Development of the Campanian House, in: Dobbins – Foss 2007, 279–291
Watts 1987: C. M. Watts, A Pattern Language for Houses at Pompeii, Herculaneum and Ostia (Diss. University of TexasAustin 1987)
Wohlmayr 1991: W. Wohlmayr, Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte (Buchloe 1991)
Wootton 2018: W. Wootton, Pavements of Mortar, Mosaic, and Marble Inlay, in: A. M. Anderson – D. Robinson, The House of the Surgeon, Pompeii. Excavations in the Casa del Chirurgo (VI 1, 9–10.23) (Oxford 2018) 485–500
Wrede 1986: H. Wrede, Die antike Herme, Trierer Beiträge zur Altertumskunde 1 (Mainz 1986)
Ynnilä 2013: H. Ynnilä, Crisis or not? Living Conditions in Pompeii in A.D. 79, Insula IX.3 as a Case Study, in: E. M. van der Wilt – J. Martínez Jiménez (Hrsg.), Tough times. The Archaeology of Crisis and Recovery. Proceedings of the Graduate Archaeology at Oxford Conferences in 2010 and 2011 (Oxford 2013) 67–76
Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017: A. Zaccaria Ruggiu – C. Maratini (Hrsg.), Rileggere Pompei IV. L'insula 7 della Regio VI (Neapel 2017)
Zanker 1979: P. Zanker, Die Villa als Vorbild des späten pompeianischen Wohngeschmacks, JdI 94, 1979, 460–523
Zanker 1982: P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, WissZBerl 31.2/3, 1982, 307–312
Zanker 1995: P. Zanker, Pompeji: Stadtbild und Wohngeschmack (Mainz 1995)
Zanker 2000: P. Zanker, Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom. Fragen und Anregungen für Interpreten, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (Berlin 2000) 205–226
Zevi 1964: F. Zevi, La Casa Reg. IX. 5, 18–21 a Pompei e le sue pitture, Studi Miscellanei 5 (Rom 1964)
Zulini 2011–12: E. Zulini, I pavimenti in cementizio di Pompei: cronologia, contesti, funzioni, Diss. Università degli studi di Trieste 2011–2012, <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/8550> (18.07.2021)

Abbildungsnachweis

Fotos von Räumen, Bildern und Objekten des antiken Pompeji werden mit ausdrücklicher Genehmigung des italienischen Kulturministeriums sowie des Parco Archeologico di Pompei abgedruckt (*su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il turismo – Parco Archaeologico di Pompei*).

Fotos von Objekten des Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) werden mit ausdrücklicher Genehmigung des Museums abgedruckt (*su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archaeologico Nazionale di Napoli*). Die Fotos des Korkmodells von Neapel entstanden in Zusammenarbeit mit Julika Steglich

Eigene Fotos: Abb. 2. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 17. 19. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 33. 36. 37. 38. 40. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145.

Abb. 1. 3. 4. 5. 15. 16. 18. 20. 21. 31. 32. 34. 35. 39. 41. 42. 51. 52: Umzeichnung von Morichi u. a. 2018, Taf. 2. Bearbeitung und Montagen Christian Beck

https://doi.org/10.1515/9783111012735-007

Index

Häuser-Index nach Regiones

https://doi.org/10.1515/9783111012735-008

Häuser-Index nach Hausnamen

Analytischer Index